

A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ 50 ÉVE

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000797614



Szerkesztette: Gelencsér Gábor
Szerkesztőbizottság: Czirják Pál, Erhardt Miklós,
Kodolányi Sebestyén, Páldi Livia

Olvasószerkesztő: Pintér Judit

Könyvterv: Vajda Péter
Műszaki szerkesztő: Neményi Zsolt

Fotók: Balázs Béla Stúdió Archívum
Magyar Nemzeti Filmarchívum



Megjelent a *Más hangok, más szobák – Rekonstrukciók kísérlet(ek)*. A Balázs Béla Stúdió 50 éve című kiállítás alkalmából. Múcsarnok, 2009. december 16.–2010. február 21.)



A kötet a Magyar Mozgókép Közalapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Nemzeti Filmarchívum, az Országos Rádió és Televízió Testület és az ERSTE Bank támogatásával jelent meg.

Köszönet Fazekas Eszter segítségéért

© Kovács András Bálint, Udvarnoky Virág, Varga Balázs, Havasréti József, Sneé Péter, Hirsch Tibor, Stóhr Lóránt, Györffy Iván, Murai András, Müllner András, Pápai Zsolt, Gelencsér Gábor, Iványi-Bitter Brigitta, KissPál Szabolcs, Veres Bálint, Schuller Gabriella, Hornyik Sándor, Füzi Izabella, Hammer Ferenc, K. Horváth Zsolt, Pócsik Andrea, A. Gergely András, Czirják Pál, 2009



© Múcsarnok, 2009

X 110182

Tartalomjegyzék

Kovács András Bálint: A szabadság szigete (A BBS szerepeiről) 7

Korszakok, nemzedékek

Udvarnoky Virág – Varga Balázs: Variációk egy stúdióra
(A BBS megalakulási és a kora-kádári kultúrpolitika) 15
Havasréti József: „És mindig csak képeket hagyunk magunk után...”
(Diskurzusok a BBS körül a hetvenes–nyolcvanas években) 29
Sneé Péter: Hosszú éjszaka (A BBS története 1980 és 1990 között) 47

Irányzatok, formák

Hirsch Tibor: Játékfilmek kora (A hatvanas évek fikciós formái) 61
Stóhr Lóránt: Elégia (A hatvanas évek dokumentarizmusa) 79
Györffy Iván: Antropomorf alakzatok („Lírai” etűdök a BBS műhelyében) 97
Murai András: Emlék-nyom-követés (Az archív felvételek stílusalakzatai) 115
Müllner András: Montázspolitiká (Neoavantgárd nyomok magyar
experimentális filmekben) 129
Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok (Az intézményesülés
kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új
érzékenység filmjeiben) 143
Gelencsér Gábor: Az új narrativitás formái (BBS-játékfilmek a
nyolcvanas–kilencvenes években) 157
Iványi-Bitter Brigitta: Az analóg animált film laboratóriuma
(A BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig) 175
KissPál Szabolcs: Felemás forradalom (Videóhasználat a BBS-ben) 191

Társművészetek, társtudományok

Veres Bálint: Hangozva mozgó képek
(A BBS hatvanas-hetvenes évekbeli termése a filmzene metszetében) 203
Schuller Gabriella: A játék hatalma: a hatalom újrajátszása
(A BBS és a magyar neoavantgárd színház) 219
Hornyik Sándor: A valóság visszanyerésének paradoxonai
(Képzőművészet és film „poétikai” kapcsolatai a BBS-ben) 235
Füzi Izabella: A fotografikus nyomtól a végtelen képig
(A BBS filmelméleti kísérletei) 249
Hammer Ferenc: A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái
(Szocio-doku a BBS-ben) 263
K. Horváth Zsolt: A valóság metapolitikája
(Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban:
szociográfia és dokumentumfilm) 275
Pócsik Andrea: Az emberhez méltatlan élet kereteiről – „közös indulattal”
(A szegénység és a társadalmi távolság ábrázolása a hatvanas–hetvenes
évek BBS-dokumentumfilmjeiben) 287
A. Gergely András: A szubjektív dokumentarizmus antropológiája
(„Ortodox” és „neológ” irányzatok a BBS valóság-interpretációiban) 301
Czirják Pál: Alkalmazott filmzés
(A BBS pedagógiai témájú dokumentumfilmjei) 319

Annotált bibliográfia (Összeállította: Czirják Pál) 333

Név- és filmcím-mutató (Összeállította: Takács Eszter) 353

Kovács András Bálint
A szabadság szigete
A BBS szerepeiről

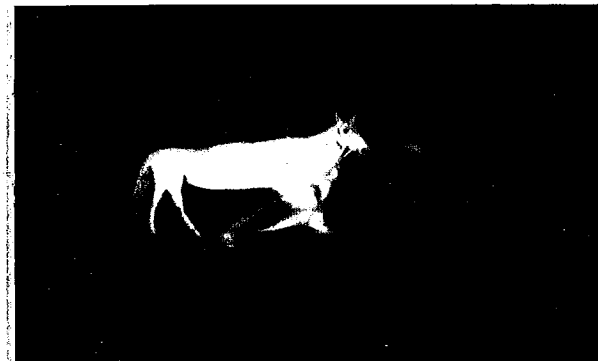
Ahogy hosszú időn keresztül a magyar filmművészet a relatív művészi szabadság szigete volt Magyarországon, úgy a Balázs Béla Stúdió a filmművészetben belül volt a szabadság szigete. Az államilag támogatott művészi kísérleti műhely hosszú időn keresztül világviszonylatban is különleges státuszával büszkélkedhetett. 1959-től kezdve Magyarország összes fiatal filmese – a hetvenes évek elejétől már egyéb művésze is – kipróbálhatta tehetségét a filmkészítésben, érvényesítve mindazokat a hatásokat, elképzeléseket, amelyeket akár más művészeti ágak, akár a nemzetközi filmművészet aktuális áramlatai inspiráltak. Művészi fantáziájukat, kreativitásukat nem kötötte meg hivatal; pénz pedig nem volt kevesebb, mint bármelyik avantgárd vagy kísérleti műhelyben a világon. Az elmúlt negyven évben számtalan értékelés, átfogó tanulmány látott napvilágot a Balázs Béla Stúdióról. Ennek a rendhagyó műhelynek a munkája megérdemelte mindazt a figyelmet, elismerést és méltatást, amelyet itthon és külföldön egyaránt megkapott. De vajon mire használta rendkívüli szabadságát a BBS: arra-e, hogy az egyes rendezők saját későbbi pályájukat készítsék elő, szabadon kísérletezhessenek a modern játékfilmes formákkal; arra-e, hogy egy sajátos műfaj, az experimentális film Ma-

gyarországon azelőtt nem vagy alig létezett gyakorlatát terjessze el; avagy arra-e, hogy a szabadságot kihasználva, radikálisabban vegyen részt a „felnőtt” filmművészet legfontosabb korabeli gyakorlatában, a társadalmi, politikai dialógusban?

A BBS hivatalos megalapításakor a deklarált cél az első, tehát a fiatal rendezők felkészülése volt a felnőtt pályára. Ezzel természetesen óhatatlanul együtt járt a modern filmművészeti jelenségekkel való kísérletezés, de nyilvánvalóan nem jelentette egy experimentális filmműhely kialakítását.

Elégia A kimondatlan cél ugyanis mindig az volt, hogy a kísérletezés eljusson a nagyjátékfilmes világba. Mindez ugyanakkor jelentősen megszürtte azokat a filmes hatásokat, amelyek egyáltalán elérték a BBS köreit. A harmadik célról a hivatalos alapító nyilvánvalóan hallani sem akart, semmilyen módon nem kívánták a fiatal filmesek politikai, társadalmi részvételét, mármint a politikai rendszer támogatásán kívül. Ezek a célok természetesen több tekintetben átfedésben lehettek egymással, de egy-egy alkotó pályáján mégis meg lehetett állapítani, hogy BBS-beli működése elsősorban melyik célt követte.

A hetvenes évekről megállapíthatjuk, hogy a Stúdióban egyértelműen megerősödött a politikai trend. S amikor a hetvenes évek politikai céljai ilyen-olyan okból aktualitásukat veszítették, ennek az irányzatnak a kiemelkedő szereplői vagy teljesen kikoptak a későbbi „felnőtt” filmkészítésből, vagy a perifériájára kerültek. Dárday István, Gazdag Gyula, Lányi András, Szalai Györgyi, Vitézy László, Wilt Pál, hogy csak a hetvenes évek legmeghatározóbb politikai irányultságú alkotóit említssem, a nyolcvanas évek végétől kezdve, tehát a rendszerváltás után már nem voltak meghatározó tényezői a magyar filmművészetnek. Ebből elég jól megítélhető, hogy e rendezők számára a BBS nem elsősorban felkészülési terep volt a „hivatalos”, „felnőtt” filmkészítésre, hanem egy sajátos társadalmi részvétel közege. Gazdag Gyula nyolcvanas években készült filmjeiben például már sem-



Hosszú futásodra mindig számíthatunk



Te



Egy gyávaság története

mi nyoma a tíz évvel korábbi BBS-filmjei stílusának. Ugyanez a helyzet a nemzetközi experimentális irányzatok követőivel. Amíg a hatvanas években és a hetvenes évek első felében a BBS-ben filmet készítők többségének a pályája megmaradt a filmkészítés területén – tehát tevékenységüket a filmkészítő pálya kezdeteként fogták föl –, a hetvenes évek második felétől kezdve egyre nagyobb azoknak az aránya a BBS filmkészítői között, akik vagy soha nem forgattak „nagy” stúdióban játékfilmet, vagy csak egyet-kettőt, azután abbahagyták a filmkészítést. Ezek között viszont egyre jelentősebb volt az experimentális filmmel foglalkozók aránya. Vagyis nagymértékben megnőtt azoknak a száma, akiknek a BBS elsősorban experimentális filmstúdiót jelentett, függetlenül attól, hogy később az illető akart vagy tudott-e játékfilmet is készíteni. A különböző motivációk jól megkülönböztethetők a filmkészítők pályájának vizsgálatával. Ha ennek alapján végigtekintünk a BBS történetén – addig, ameddig ez a kivételezett helyzet fennállt, azaz a nyolcvanas évek végéig –, azt látjuk, hogy különböző korszakokban különböző célok domináltak. Az első tíz évet egyértelműen az alapításkor deklarált szándék, a „felnőtt” filmkészítésre való felkészülés határozta meg. Árnyosan ebből a korszakból maradt meg a legtöbb filmkészítő is a pályán. Ugyanakkor ebben az időszakban nem érzékelhető sem a korabeli avantgárd művészet, sem az experimentális film divatos irányzatainak a hatása. Ugyancsak nem találunk a politikai részvétel szándékára utaló jelentős jeleket sem a filmekben, ami természetesen fontos különbség a korabeli magyar művészfilm és a Stúdió filmjei között.

A modern európai művészfilm formái ezzel szemben jól felismerhető hatást gyakoroltak a hatvanas évek BBS-filmjeire. A BBS a francia új hullámmal egy időben született. Ha az új hullám alkotásai nem váltak is azonnal széles körben hozzáférhetővé Magyarországon, a hatvanas évek elején, 1962–63 körül már néhány megjelent közülük, sőt több fiatal rendező kijuthatott külföldre, ahol láthatta ezeket a munkákat. A hatvanas évek közepére Fellini, Bergman, Antonioni és mások filmjei is ismertté váltak számukra. Később, az ország fokozatos nyitása és a hazai filmforgalmazás nagyobb rugalmassága következtében már nem lehetett kétséges, hogy a magyar filmművészeti köztudat, ha egy-két év késéssel is, de informálódhatott a legújabb jelenségekről. A korabeli francia és olasz filmek modora sok BBS-filmben visszaköszönt. Kézdi-Kovács Zsolt *Egy gyávaság története* című 1966-ban készült filmjében például még a *Kifulladásig* (1959) zenéje is felcsendül egy pillanatra, Szabó István *Te* (1962) című filmjében pedig a francia új hullám játékos vágási stílusát látjuk viszont. Mind Szabó korai nagyjátékfilmjei, mint kortársai, Rózsa János és Kardos Ferenc közös alkotása, a *Gyerekbetegségek* (1965) a korabeli BBS rövidfilmekben is tapasztalt, jól felismerhető francia új hullámos hatást mutatják.

1969-ben azonban egy csapásra megváltoztak a prioritások. Az új nemzetközi művészfilmes hatások többé nem érzékelhetők a BBS hetvenes évekbeli filmjeiben, ezzel szemben egyre erősebb az avantgárd művészeti trendek hatásának beszívargása. Nem Fassbinder, Wenders, Ferreri vagy Fellini korabeli filmjei hatottak a BBS-filmekre, hanem inkább Michael Snow, Stan Brakhage vagy sokkal korábbi experimentális filmesek munkái. Ezzel párhuzamosan – a hetvenes évek végétől csökkenő mértékben – egészen a nyolcvanas évek első feléig a BBS legmeghatározóbb vonása a dokumentarista-politikai arculat volt, amelynek ugyan csak létezett előképe, de az sem kortárs irányzat, hanem a hatvanas évek eleji

cseh új hullám. Mindez arra utal, hogy a „felnőtt” filmkészítésre való felkészülés célja szinte teljesen elhalványul ebben az időben; a filmesek többsége nem első vagy „nulladik” filmjét készíti a BBS-ben, hanem olyan műfajokat gyakorol, amelyeknek nincs másol helyük, és nem számít, hogy mindennek milyen hatása lesz a „felnőtt” filmekre. Ez nem utolsó sorban annak köszönhető, hogy 1973 után nemcsak az készíthetett filmet a BBS-ben, aki filmkészítői diplomával rendelkezett, hanem bárki. Képzőművészek, színészek, színházrendezők, írók és egyéb, nem professzionális képzettségű művészek kerültek a BBS meghatározó alkotói közé, akiknek nem állt szándékukban profi filmrendezővé válni. A két legfontosabb kivétel Bódy Gábor és Jeles András, de mivel sajátos módon egyikük sem vált a magyar filmművészet meghatározó alakjává a nyolcvanas évek közepe után, tevékenységük súlypontja mégis a BBS-hez kötődik, vagy – Jeles esetében – a stúdióbeli korszakát közvetlenül követő időszakra esik.

Azon nem lehet csodálkozni, hogy a hatvanas és a hetvenes években, az experimentális irányzatban külföldi hatások érzékelhetők. Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy még a látszólag teljesen magyar helyzetből kiinduló politikai-dokumentarista irányzat sem mellőzte teljesen a külföldi hatásokat. A politikai motivációra dolgozó szerzők jellemzően nem magányos alkotók, hanem csoportok vagy szerzőpárosok voltak: Dárday–Szalai–Vitézy–Wilt, Gazdag–Ember vagy a Gulyás-testvérek. Ráadásul ezeknek a csoportoknak az irányultsága is hasonló volt, ha nem egyezett is meg teljesen. A BBS hivatalos állásfoglalásaiban a politikai cél természetesen sosem volt deklarált, a filmekben azonban nagyon is látszott. A Stúdió legtöbb filmjét a hetvenes években tiltották be vagy kobozták el, a vezetés ebben az időben többször kényszerült magyarázkodásra. Ebben természetesen sosem a politikai, hanem az esztétikai motiváció dominált, az utóbbi két „hivatalos” célja fogalmazódott meg: a jövőre való felkészülés, azaz a magyar film megújítása, illetve a modern filmművészeti trendek érvényesítése.

Ha magukat a tényeket tárjuk fel, és tudományosabb anyagfeldolgozási technikával próbáljuk egybeszerkeszteni, akkor azt kell elémünk, hogy a valóság játssza el, tárja fel önmagát, mégpedig működésében, folyamatában és nem egyszerűen dramaturgiai csúcspontokban. [...] Hagyományos értelemben a művészet általában moralizál társadalmi tények fölött. Bennünket az választ el ettől, hogy nem egyszerűen moralizálunk, hanem ezekben a filmekben bizonyos társadalmi mozgásoknak a valóságos és strukturális arcát próbáljuk feltérképezni. [...] Probléma számunkra, hogy a magyar filmművészetben az áttételes ábrázolás szokatlan, kategóriába nehezen sorolható, még a kritika sem tudja sokszor hová helyezni, egyszerűen azért, mert nem szoktuk meg, hogy a valóság tényeivel, elemeivel is lehet játszani, azokat sajátos szubjektív összetételében felépíteni. Játékfilm-kísérleteinkben arra törekszünk, hogy a valóság konkrét vizuális hitelét megtarthassák a filmek, és ugyanakkor a szerkesztésben a legegényibb művészi áttételezettséget érhessék el, hogy még jobban elszakadhassanak a hagyományos történet bonyolítási és irodalmi-dramaturgiai elemeitől.¹

A hivatalosan deklarált cél kettős volt: egyrészt a hagyományos, irodalmias filmkészítés megreformálása azoknak az elveknek az alapján, amelyeket a hatvanas évek modern filmművészete alakított ki, másrészt a „valóság” tényeinek „tudományos” feltárása és annak szubjektív, egyéni megszerkesztése. Valójában ebben a



Montázs



A határozat

¹ A BBS vezetésének beszámolója, 1971. január. *Mozgófilm*, különszám, dokumentumgyűjtemény, BBS, Budapest, 1988, 47–49.



2 Idézi: Hyun Soon Cheon:
*Intermedialität von Text und Bild bei
 Alexander Kluge.* Königshausen &
 Neumann, 2007, 47.



Öndivatbemutató

dokumentumban a német új film fő ideológusának, Alexander Klugénak a gondolatái köszönnek vissza. Kluge a hatvanas évek közepén fogalmazta meg realizmus-konceptióját, amely lényegében ugyanezeket az elveket tartalmazta. A realizmus a valóság objektív tényeinek feltárása szubjektív, szerzői, szerkesztett formában. Kluge egy olyanfajta dokumentarizmus krédóját írja le, amely pár évvel később a BBS-filmek legmeghatározóbb irányzatának vezérmotívuma lesz. Klugénál a politikai motiváció, a „proteszt”-jelleg explicit: „A realizmus célja nem a valóság megerősítése, hanem a tiltakozás.”² A BBS-filmekben – a külső körülmények miatt – ez a politikai tiltakozó jelleg csak implicit, de nem kevésbé jelenlevő. Éppen e miatt az implicit jelleg miatt a BBS politikai irányzatának filmjei inkább az ironiára hajlottak, ebben viszont a hatvanas évek eleji cseh új hullám követőivé váltak. A cseh új hullám beszüremkedése a magyar filmgyártásba egyébként a hetvenes évek elején a nagyjátékfilm-gyártásban is erősen érezhető volt, elsősorban Gyarmathy Livia és kicsit később Gazdag Gyula filmjeiben. Bármennyire sajátos magyar helyzet hozta is létre a BBS politikai-dokumentarista irányzatát, annak formája és ideológiai háttere korábbi nemzetközi trendet követett. A filmekben érezhető tíz évvel korábbi hatások azt mutatják, hogy fő motivációjuk nem a jövőbeni játékfilmgyártás átalakítása volt, annak ellenére, hogy a hetvenes évek közepétől az évtized végéig ideiglenesen valóban jelentősen meghatározták a játékfilmgyártást is. Ez a hatás azonban nem volt tartós, hiszen nem kortárs, hanem tíz évvel korábbi formai és koncepcionális újításokon alapult.

Még könnyebb kimutatni ugyanezt a szintén a hetvenes években kibontakozó experimentális irányzatról. A hatvanas évek BBS-rövidfilmjei elsősorban a korabeli francia új film különféle irányzataiból, elsősorban az új hullámból merítettek ihletet. A hetvenes évekre a BBS-játékfilmek fő stilisztikai háttérét már nem a fősodorbéli kortárs művészfilm nemzetközi trendjei, hanem marginális jelenségek adták: a strukturalista film, az elektronikus, később a digitális képalkotási technikával létrejövő új mediális képvilág, a képzőművészeti koncept- és akcióművészet, a pop artra épülő „új-narráció”. Ezek közül szinte semmi nem épült be a magyar játékfilmgyártásba, illetve ami beépült, az marginális maradt, nem kis részben annak köszönhetően, hogy az egyáltalán professzionális filmkészítőnek számító képviselők a nyolcvanas években – ilyen-olyan módon – kikerültek a filmgyártás fősodrából: Bódy Gábor meghalt, Xantus János 1991, Jeles András 1993 óta nem készített nagyjátékfilmet. Ha ezekben a – legfontosabb – esetekben a főcél valóban a saját pálya előkészítésén keresztül a magyar játékfilm megújítása volt, akkor ez éppen a személyes életpálya alakulása miatt nem következett be. Míg a hatvanas években a BBS valóban a magyar művészfilm modernizálását támogatta, a hetvenes-nyolcvanas években ezt a funkciót már nem töltötte be. A nyolcvanas években látszott egyedül úgy, hogy a BBS a magyar művészfilm avantgárdja lehetett volna, de ez a hatás az évtized közepén megszakadt. A Stúdió önálló, a magyar játékfilmgyártás-



Kentauro

tól független, azzal egyre kevesebb kapcsolatot tartó, a magyar kísérleti film és a politikai dokumentumfilm műfajait fejlesztő műhellyé alakult át. A kilencvenes években a BBS megpróbált visszatérni a hatvanas években gyakorolt eredeti funkciójához, de ezt már versenyhelyzetben kellett tennie: az egyik független stúdió volt a sok közül; kitüntetett státusza megszűnt.

A BBS különleges helyzete lehetővé tette, hogy mindenkorai tagjai saját céljait, elképzeléseiket a körülményekhez képest a lehető legszabadabb módon valósítsák meg. Ezek a célok azonban nem mindig feleltek meg annak a feladatnak, hogy a BBS a magyar filmművészet kísérleti műhelye, a kezdők gyakorló terepe legyen. Ettől függetlenül legalább három évtizedig a BBS mindig azt a feladatot látta el, amely a magyar filmművészet számára a legfontosabb volt: a hatvanas években a modern művészfilm egyes formáinak elsajátítását, a hetvenes években és részben a nyolcvanas években a hiányzó experimentális gyakorlat meghonosítását és a nagyjátékfilmből eltűnt politikai radikalizmus képviselését. Ha mérleget vonunk a BBS ötvenéves ténykedéséből, azt mondhatjuk: a Balázs Béla Stúdió nem annyira a magyar filmművészet avantgárdja, mint inkább a magyar avantgárd filmművészet műhelye volt, ahol a formai kísérletezés vagy a politikai radikalizmus – mikor melyik volt előtérben – mindig megtalálta a maga útjait.

Udvarnoky Virág–Varga Balázs
Variációk egy stúdióra
A BBS megalakulása és a kora-kádári kultúrpolitika

A Balázs Béla Stúdió nem pusztán az itt készült filmek miatt, hanem intézményként is kivételes helyet foglal el a magyar filmtörténetben. A BBS intézményi különlegességét két – egymással szorosan összefüggő – tényezőben ragadhatjuk meg. Az egyik, hogy a fiatal, pályakezdő, a filmművészeti főiskoláról frissen kikerült alkotók (majd a hetvenes-nyolcvanas évektől rajtuk kívül egyre inkább a hivataltallos filmkészítés sáncain kívülről érkező filmkészítők) számára jelentett bemutatkozási lehetőséget. A másik, hogy a BBS egyszerre volt struktúrán belüli és kívüli intézmény: a szocialista, állami filmgyártás keretein belül, a játékfilmes stúdióknál azonban nagyobb önállósággal, és azoknál (legalábbis kezdetben és névleg) lazább cenzurális megkötöttséggel működött. A műhelynek ezek a specialitásai már az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, az alapítás időszakában megvoltak, sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy a BBS kétszeri megalapításának története többek között épp a fenti intézményi sajátosságokra vezethető vissza. Ebben az elemzésben ezért a fiatal, pályakezdő filmkészítők lehetőséghez jutása, illetve az önálló műhelyként való működés szempontjai mentén, az évtizedforduló magyar filmgyártása és a kora-kádári kultúrpolitika kontextusában kívánjuk áttekinteni a Balázs Béla Stúdió megalakulásainak történetét.

Fiatalok a pályán

A második világháború előtt a magyar filmszakmában annak, hogy valaki filmkészítési lehetőséghez jusson, nem az életkor, hanem a szakmai tapasztalat volt a legfontosabb feltétele. A szigorú hierarchiában működő rendszerben hosszú inasévek után – azaz kötelező gyakornoki, asszisztensi feladatkörök betöltését követően – lehetett eljutni a rendezői debütálásig. Különböző filmes képzések, magániskolák ugyan voltak, de a lényegét a szakmai előremenetel hierarchikus rendszere, a számárlétra fokainak végigjárása jelentette. A második világháborút követően, és főként a kommunista hatalomátvétel, majd az államosítás után sok szempontból változott a helyzet. Egyrészt Magyarországon is elindult az állami felsőfokú filmoktatás a Színház- és Filmművészeti Főiskolán (megjelent tehát az új filmkészítők szakmai „becsatornázásának” az intézménye), másrészt az új rendszer arra törekedett, hogy kiépítse saját alkotói háttérbázisát. A korszakban a filmgyár és a magyar játékfilmgyártás fejlesztéséről a tervrendszer jegyében nagyívű elképzelések fogalmazódtak meg, ezért a filmgyár alkotói és szakalkalmazotti létszámát felduzzasztották. Miután azonban a tervekben szereplő évi tíz–tizenkét játékfilmnek végül csupán töredéke valósult meg, a megnövelt alkalmazotti létszám (s így a Filmművészeti Főiskoláról kikerülő újabb évfolyamok) foglalkoztatása egyre komolyabb gondot jelentett. Ezek a feszültségek az ötvenes évek közepén-második felében váltak igazán élessé. A Filmművészeti Főiskolán jobbára csak elméleti képzés folyt, technika és pénz hiányában a hallgatók önálló filmet nem (vagy csak igen ritkán) készíthettek.¹ A főiskolai diplomát szerzett fiatalok egyrészt nem maguk dönthették el, hogy hol helyezkednek el, másrészt a korszak centralizált filmgyártásában nem is volt sok elhelyezkedési lehetőségük, és ha valamelyik filmgyárba kerültek is, arra, hogy önálló filmhez jussanak, minimális volt az esélyük. A filmszakmába bejutó fiatalok vagy a játékfilm-, vagy a Híradó- és Dokumentumfilmgyár állományába kerültek, de előfordult

¹ A Színház- és Filmművészeti Főiskola 1957–58-as tanévének első félévéről szóló jelentésből kiderül, milyen nehézségeket jelentett a filmfőtanosok hallgatók gyakorlati képzése. 1957 augusztusában a Művelődésügyi Minisztérium határozatot hozott, hogy a főiskola filmoktatásának gyakorlati részét a filmgyárhoz kell csatolni, az elméleti és pedagógiai oktatás marad a főiskola kezében. A határozat heves vitákat váltott ki. A tisztázatlanságok és a teljesen hiányos technikai feltételek miatt az ősszel induló tanévet a filmfőtanosok csak az elméleti órák oktatásával kezdte meg. Az első éves operatőrök a hiányos laboratóriumi felszereltség és a műtermi foglaltság problémájával küszködtek, utóbbi miatt több órájuk el is maradt. A másodéves filmrendező osztály hallgatói ugyan elkészítették első etűdjeik forgatókönyvét, de a technikai felszerelés hiányosságai miatt csak november végén kezdhettek neki a gyakorlati munkának, a második etűdöt pedig csak januárban forgathatták le. Ezért el kellett csúsztatni a szakmai vizsgájukat, és csúszott a következő félév megkezdése is. Keleti Márton végzős filmrendező osztályának tagjai, akik az államvizsgára készültek ekkor, megírták ugyan a forgatókönyveket, de a szűkös anyagi lehetőségek miatt mindössze 150–200 méternyi filmjelenetet tudtak leforgatni, aminek következtében diplomájuk is veszélybe került, ugyanis az érvényben lévő államvizsga szabályzat nagyobb feladat megoldásához kötötte a diploma megszerzését. (Jelentés a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanulmányi és politikai helyzetéről az 1957–58. tanév 1. félévében. Magyar Országos Levéltár [a továbbiakban: MOL] 288 f. 33.cs. 6. ő.e. 1958.)

2 Jancsó Miklós 1950-ben szerzett diplomát, majd hosszú évekig a dokumentumfilmgyárban dolgozott. Zolnay Pál 1957-ben diplomázott. 1954-ben, ugyanabban az osztályban végzett Bán Róbert, Palásthy György és Rényi Tamás, s velük egyidőben, operatorként szerzett diplomát Tóth János és Herczenik Miklós. Markos Miklós 1953-ban, Moszkvában diplomázott, Magyar József előbb Budapesten rendező, majd Moszkvában operatóri diplomát szerzett, Wiedermann Károly pedig Budapesten és Prágában végzett.

az is, hogy a Szinkron Filmgyártó Vállalatnál kezdték a pályájukat. A játékfilmgyárban többségük éveken keresztül idősebb rendezők asszisztenseként vagy dramaturgként, forgatókönyvíróként dolgozott – lényegében újraépült tehát a háború előtti korszakra jellemző, hierarchikus, számárlétra-szerű előmeneteli rendszer. A Híradó- és Dokumentumfilmgyárban dokumentumfilmekkel, esetleg filmhíradós tudósításokkal próbálhatták ki magukat a friss diplomások – ezeknek a dokumentumfilmeknek azonban többnyire a gyári tervben szereplő témákkal kellett foglalkozniuk; elkészítésük kevés önállóságot jelentett. Rövidfilm, kisjátékfilm nagyon kevés készült, és azoknak is csekély presztízsük volt. A rövidfilmes forma mint alkotói kísérleti terep nem számított bevett gyakorlatnak ebben az időben.

Az ötvenes évek második felében tehát igen sok olyan fiatal alkotó dolgozott a szakmában, aki saját filmmel, önálló filmkészítéssel szeretne volna kipróbálni magát, ám erre nem volt lehetősége. Ebből a heterogén körből kerültek ki az első BBS kulcsfigurái. Ez a gárda nem volt egységes nemzedék (idősebbek és fiatalabbak is voltak közöttük), nem ugyanott és nem ugyanakkor végezték a tanulmányaikat.² Többben közülük az egykori Híradó- és Dokumentumfilmgyárban, a Budapest Filmstúdióban dolgoztak (Jancsó Miklós, Magyar József, Wiedermann Károly), mások a játékfilmes Hunniában voltak különböző beosztásban (Rényi Tamás, Markos Miklós, Palásthy György, Zolnay Pál), de például Gerhardt Pál és Bán Róbert a Szinkron Filmgyártó Vállalat (amely 1957-től Pannónia Filmstúdió néven működött) munkatársa volt. Mindannyian önálló filmet kívántak készíteni, és kísérletezni akartak, megújítani a korabeli magyar film sablonjait – ezek a célok hozták őket közös nevezőre. Korántsem volt magától értetődő azonban, hogy fiatal alkotók csoportja egy filmkészítő műhely megszervezésének ötletével álljon elő. Az ötvenes évek első felében, amikor a magyar filmgyártás szigorúan centralizált formában működött, ez még elképzelhetetlen lett volna. Az ötvenes évek második felében azonban a magyar filmszakma egyik kulcskérdése a filmgyártás decentralizációja, az alkotói csoportok létrehozása lett.



Halhatatlanság

A magyar filmgyártás decentralizálása

A magyar filmszakma sokszorososan tagolt intézményrendszerét az államosítás után több lépcsőben átszervezték, és az ötvenes évek elejére egy szigorúan központosított struktúra állt fel, amelyben játékfilmet kizárólag a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat gyárthatott, míg a híradó- és dokumentumfilmkészítés a Híradó- és Dokumentumfilmgyár feladata volt. A filmkészítés központosítása a tervutasításos, erős cenzúrát működtető rendszer lényegi eleme volt – nemcsak Magyarországon, hanem a szovjet blokk más országaiban is. Az ötvenes évek közepén, a Sztálin halálát követő olvadás időszakában azonban néhány kelet-európai országban (elsőként Lengyelországban) átszervezték a játékfilmgyártást, több, korlátozott alkotói önállósággal rendelkező stúdiót létrehozva. A decentralizációs törekvés a magyar filmgyártásban is megjelent. Hosszú viták után, a forradalom leverését követő hónapok hatalmi vákuumában rövid ideig létre is jöttek a filmgyári alkotócsoportok, de 1957 nyarán az újra megszerveződő kultúrpolitika leállította az átszervezéseket. Bizonyos fokú decentralizáció azonban történt, ugyanis 1957-től a korábbi Híradó- és Dokumentumfilmgyár is (amely ekkor már Budapest Filmstúdió néven működött) engedélyt kapott évi három-négy játékfilm elkészítésére. A magyar játékfilmgyártás lényegi átalakítására végül csak a hatvanas évek első felében került sor, amikor a Budapest Filmstúdió, illetve a forradalom után a Hunnia nevet felvett játékfilmgyár összevonásával létrejött a MAFILM, s azon belül négy játékfilmes alkotói stúdiócsoport. Az ötvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig tartó korszakot az átmenetiség jellemezte. A játékfilmgyártás központi bázisa a Hunnia Filmstúdió volt, a Budapest Filmstúdió pedig részben a fiatal, pályakezdő alkotók, részben a Hunniából kiszorult vagy onnan átcsábított rendezők (Máriássy Félix, Várkonyi Zoltán) műhelye lett. A két stúdió közül a Hunnia sokkal nagyobb presztízzsel és jobb technikai felszereltséggel rendelkezett. A Budapest Filmstúdió játékfilmes műhelye az ötvenes-hatvanas évek fordulóján erősödött csak meg.³ Az ötvenes évek végén tehát startra készen állt egy fiatal alkotónemzedék, és a magyar filmszakmában napirenden volt a gyártás átszervezésének, decentralizálásának kérdése. A Balázs Béla Stúdió szerveződé- sének, megalakításának ez a két tény adja a filmszakmai hátterét.

Az ötlet, hogy játékfilmes debütálásra váró fiatal filmkészítők az asszisztensi munkákon, illetve dokumentum- és rövidfilmek készítésén kívül, és főképp a két filmgyár adta intézményi kereteken túl is kipróbálhassák magukat, és kísérleti filmek elkészítésére egy műhelyt hozzanak létre, 1958-ban vetődött fel. A leendő Balázs Béla Stúdió alapító atyja, Gerhardt Pál rendező – a Filmművészek és Filmalkalmazottak Szakszervezete részéről Török György társaságában – ebben az évben kezdeményezte a minisztériumi Filmfőigazgatóságnál egy Kísérleti Filmstúdió alapítását fiatal, főiskolát végzett rendezők számára.⁴ Ebből a felvetésből született meg az első Balázs Béla Stúdió. Az alapító csapat tagjai visszaemlékezéseikben általában az önszerveződést hangsúlyozzák: azt a tényt, hogy az első BBS egy laza baráti társaságból nőtt ki – sőt, tulajdonképpen a hivatalos, minisztériumi jóváhagyás és a megalakulás után is kötetlen formában működött. A műhely megalapításának ötlete tehát alulról jött, és fiatal filmkészítők kezdeményezése volt – a megszervezésére azonban a minisztériumnak kellett rábólintania. A BBS létrejöttének körülményei szempontjából ezért lényeges áttekinteni egy ilyen lépés filmpolitikai kontextusát is.

3 A Budapest Filmstúdió-beli játékfilmgyártás helyzete (szervezeti, személyzeti, technikai feltételei) az 1959-ben lezajlott átszervezés után rendeződött, amikor a Várkonyi Zoltán, Nemeskürty István és Gottesmann Ernő gyártásvezető alkotta triumvirátus vette át az itteni játékfilmgyártás vezetését. A műhely Nemeskürty által megfogalmazott két fő célkitűzése a fiatal filmkészítők felkarolása és a szinkronidejű témák preferálása volt.

4 Ezt az első tervezetet – egy levéltári dokumentum szerint – pénzhiány miatt ekkor még nem hagyták jóvá. (MOL, XIX-I-22, 28. doboz) Mivel azonban a Balázs Béla Stúdió nem sokkal később mégis létrejött, feltételezhető, hogy az elutasítás nem volt végleges, és a következő hónapokban tárgyalások, egyeztetések kezdődtek a fiatal filmesek felvetéséről. Feltételezhetően a szervezeti forma és ezzel összefüggésben a filmkészítési lehetőség megadása, valamint a pénzügyi keretek tisztázása volt a tárgyalások kulcskérdése. Gerhardt Pál visszatekintésében is az önszerveződés gondolata, valamint a minisztérium meglévő, ám kiforratlan és részleteiben körvonalazatlan támogatási szándékának kérdése hangsúlyos. „Fölmentem a minisztériumba, én már előzőleg otthon csináltam egy írásbeli tervezetet. Kondor István elvtárs fogadott minket, ő volt akkor a filmfőigazgatóhelyettes, neki az ötlet tulajdonképpen tetszett, azt mondta, tegyük még konkrétabbá, írjuk le még részletesebben. Leírtam, megfogalmaztam, beadtuk, a minisztérium elfogadta. A támogatás inkább csak erkölcsi jellegű volt, nem nagyon volt pénz, már eleve kevés pénzről lehetett csak szó, amit mi a munkahelyünkről valahogyan összeszoprolunk, vagy esetleg ők is adnak valamit, továbbá hát »majd-majd próbálunk valamit összehozni« alapon. Mi nem vártuk meg a majdot, hanem rögtön hozzáfogtunk, és elkezdtünk dolgozni.” (Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I., *Filmvilág*, 1981/11. 28–33.) Egy másik interjú szerint a szervezés kulcsfigurái közé tarto-

zoit György István rendező is. Sőt, a BBS neve is tőle származik. Frivaldszky Bernadett: A Balázs Béla Stúdiót is ő találta ki. *Filmkultúra*, 2006. <http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyorgyistvan.hu.html> (utolsó letöltés: 2009. október 19.)

5 A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának létrehozásáról lásd: Aknai Katalin – Merhán Orsolya: Belső zsúri. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának története 1958–1978, in Knoll, Hans: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia, Budapest, 2002, 200–227.

A szakmai intézményrendszer újrászervezése

Miközben hangsúlyozzuk, hogy a BBS megszervezésének ötlete alulról jött, azt is ki kell emelni, hogy a fiatal művészek pozíciójának erősítése (adott esetben bizonyos, korlátozott önállóságú szervezeti keretek megnyitásával) az ötvenes évek végén újraformálódó és a korábbi lapokat újraosztó kultúrpolitika szempontjából is fontos volt. A fiatal művészek az ötvenes évek végén újra a kultúrpolitika potenciális bázisának tűnhettek. A Balázs Béla Stúdió megszervezése 1958–59-ben tehát – például a Fiatal Képzőművészek Stúdiója létrehozásával⁵ párhuzamosan – a magyar művészeti és kulturális intézményrendszer újrászervezésének folyamatában is kiemelt helyet foglal el.



Festenek a gyerekek

A Kádár-rendszer kiépülésének és berendezkedésének periódusát, azaz a forradalom leverésétől a hatvanas évek elejéig tartó éveket általában két szakaszra osztja a történetírói szakirodalom.⁶ Az első szakaszt a forradalom alatt és előtt kiharcolt szabadságok és mozgástér megvonása jellemezte betiltásokkal és adminisztratív intézkedésekkel, amelyek célja az uralom és a hatalom fizikai, adminisztratív megragadása és demonstrálása, a következő fázis sajátossága pedig az intézmények és fórumok limitált és fokozatos újbóli megnyitása volt. A művészeti élet 1958–59-es újrászabályozása idején tehát a mozgástér bővülése nem kiharcolt jogként, hanem a hatalom által engedélyezett privilégiumként jelent meg. Egy fiatal filmes kísérleti műhely létrehozása – pontosabban egy ilyen műhely megalapításának alulról jövő ötlete – közvetlenül a forradalom utáni periódusban a kultúrpolitika szemében elfogadhatatlan lett volna, mert az 1956-os értelmiségi önszervező mozgalmakat (például a Petőfi Kör) idézte volna. Nem sokkal később, 1958–59 körül, amikor már megszilárdult a Kádár-rezsim hatalmi rendszere, egy ilyen műhely engedélyezése, létrehozása már elfogadhatónak tűnt, ugyanis a fiatal filmesek támogatásaként, a felvilágosult kultúrpolitika által jóváhagyott privilégiumként is interpretálható volt. Mellesleg pedig immár intéz-

ményes keretek között működhetett volna a hatalmi kontroll a filmművészek egy újabb csoportja felett.

1958–59 tehát a kora-kádári kultúrpolitikában a forradalom utáni megtorlást, a retorziókat követő konszolidáció előkészítésének a szakasza. 1958 folyamán megjelentek a művészeti élet szabályozásának új dokumentumai (elsőként a *Művelődéspolitikai irányelvek*), a Politikai Bizottság pedig részletesen tárgyalta a különféle kulturális és művészeti területekről. A következő évben elkezdődött az elvek gyakorlatba léptetése, ami az elvi újrászabályozás után a művészeti intézményrendszer újrászervezését jelentette. A kultúrpolitikai konszolidáció előkészítő lépése a forradalom után felfüggesztett Írószövetség és a többi művészeti szövetség újjáalakítása volt. Az említett (a Petőfi Kör és az egyetemi fórumokat a szervezkedés félszékének tekintő) 1956-os tapasztalatok alapján a hatalom ezúttal teljes kontroll alatt akarta tartani a szervezeteket. A művészeti szövetségek újjáalakítása ennél fogva szigorú keretek között zajlott, a korábbi funkciók egy részét nem kapták vissza. Így a forradalom után betiltott Színház- és Filmművészeti Szövetség nem önálló szervezatként alakult újjá, hanem a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének keretein belül jött létre a Filmművészeti Szakosztály. Az 1958 legvégén megalakított BBS is az új intézményi keretek között – és nem a filmgyárak valamelyikében – talált helyet magának, ugyanis 1959 legelején, a frissen alapított Filmművészeti Szakosztály ifjúsági tagozataként kezdte meg működését.⁷ A filmszakmai intézményrendszer újjászervezésének a Filmművészeti Szakosztály megalakításán kívül több más, fontos lépése is volt. Ekkor indult el a filmszakma önálló szaklapja, a kéthetente megjelenő *Filmvilág*. Az 1957-ben felállított Színház- és Filmtudományi Intézet kettéválásával 1959-ben jött létre az önálló Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, amely az archívumi és tudományos profil mellett egyben az újrászervezett filmklubok és az amatőrfilmes mozgalom⁸ befogadó intézménye is lett, tehát bizonyos szempontból ugyanolyan ernyőszervezet volt, mint a Filmművészeti Szakosztály. A Balázs Béla Stúdió megalakítása így a filmszakmai intézményrendszer újjászervezésének egyik korai lépése volt. Az újjászervezés nem járt ugyan tiszta profilú intézmények felállításával (mint láttuk, a Művészeti Dolgozók Szakszervezete / Filmművészeti Szakosztály és a Filmtudományi Intézet keretein belül is különböző funkciók keveredtek), ám korábban intézményi képviselőhöz és lehetőséghez nem jutó területek, csoportok (filmklubok és amatőrfilmes mozgalom, fiatal filmkészítők) számára mégiscsak mozgásteret biztosított.

Az első BBS

Az ötvenes évek végén a fiatal filmesek köreiből származó tervezetet egy kísérleti műhely felállítására végül tehát felkarolta a politika. Az alulról érkezett ötlet a fiatal művészekre kiemelten figyelő kultúrpolitika számára kapóra jött, hiszen beleillett az ekkorra kialakuló stratégiába, amely a hatalomhoz lojális, ám a politika számára különösebb presztízzsel nem rendelkező idősebb nemzedék (Keleti Mártonék), illetve forradalom alatti és utáni tevékenységükkel, politikus-kritikus filmjeikkel a hatalom szemében magukat diszkreditáló közép-nemzedék (Fábri, Máriaassy, Várkonyi)⁹ helyett új bázist kívánt építeni magának – de legalábbis az „Oszd meg és uralkodj!” elv mentén próbálta sakkban tartani a szakmát.¹⁰ A Balázs Béla Stúdió első megalakulása tehát több szempontból is nagyon pontosan jelzi az ötvenes évek végén átalakulóban lévő filmszakmai és politikai viszonyo-

7 Ez a szervezetesen presztízs volt. A Filmművelődési tagjai azok lehí filmgyártásban eredményeket filmművészek, elején vannak, óban dolgozna egyik feladata ezeket a fiatal tanácsokkal tá előbb önálló m (P. Zs. [Pongrá művészeti Szö Filmvilág, 1959

8 A frissen önányi Intézet szélesedő am mára szerveze 1959. novembé (Dékány István mozgalom tört gon, *Pergő Kép*

9 Fábri Bolond vígjátéka ment mégis csak elk vel került a mo replője, a forra Mensáros Lász szabadult a bö *Külvárosi legen* jét hamar levét ról – a filmmel mazott legfőbb nem hitelesen korszak magye tét. Várkonyi ke ta drámája, a r sztálinizmusra, ső felének poli zott reflektáló (1956) pedig d véletlen – de le tán a szakmán síltó csatáknak, vitáknak is beti Máriaassy és V évek végén eg Hunnia Filmstú tuk, szakmai s sebb presztízz Filmstúdióba.

10 Gerhardt P emlékezett visé kulására: „Nag lett lenni, hogy csinálni. Úgy g

Filmszakszervezeten keresztül indult el, mert ez volt a legtermészetesebb. Leírtam, megfogalmaztam, beadtuk az egészet, és a minisztérium elfogadta. Fölmerül a kérdés, hogy miért? Szerintem az egyik természetes ok az volt, hogy a minisztériumban is kíváncsiak voltak arra, hogy mi rejlik a fiatalokban. Mit lehet belőlük kihozni még azon kívül, ami a szisztémából amúgy is adódik. Másrészt, talán szövetségeseket reméltek az úgynevezett nagy öregekkel szemben, akik azért mégis a maguk módján és a maguk szempontjai szerint csinálták akkor a filmeket, és akiket nem lehetett csak úgy kézben tartani. Természetes volt, hogy a fiatalokat támogatták." A szöveg ugyanabból a Gazdag Gyula által készített dokumentumfilmből való, amelynek interjút a *Filmvilág* is közölte. A fentiekben idézett passzus azonban nem szerepel a *Filmvilág*-verzióban, hanem a *Balkon* BBS-összeállításában jelent meg. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/10/02gerh.htm> (Utolsó letöltés: 2009. március 1.)

11 Jancsó Miklós visszaemlékezése is az önszerveződést hangsúlyozza – élesen szembehelyezve ezt a törekvést a feltételezett kultúrpolitikai akarattal: „Ez a kör már Balázs Béla Stúdióának hívta magát és valódi önszerveződés volt. Hivatalosan szeretett volna működni, csak nem hagyták, mert a hivatal úgy döntött, hogy a Balázs Béla Stúdió a főiskolások stúdiója lesz, hogy a főiskolások ott csinálhassanak filmeket, ahol csak egy kikötés volt, egy feltétel, hogy ezek a filmek nem kerülhetnek moziba. [...] Az ötvenes évek végén gyűltünk össze némi rendszerességgel akkori fiatalok – vagy inkább fiatalocskák – a Fradi pálya, vagyis a Filmgyár melletti sörözőben. Harminc és negyven között lehetett az átlagéletkor. Én voltam talán a legidősebb. Dokumentaristák voltunk, és szerettünk volna játékfilmeket, kisjátékfilmeket csinálni, vagyis bekerülni a játékfilmszakmába. Ez a kör Balázs Béla Stúdióának nevezte magát, de mondom, nem hagyták jóvá, mert azt akarták, hogy ugyanazzal a névvel a főiskolásoknak



Májusi dai

kat. Egyrészt ekkorra állt össze „kritikus tömeggé” a rendezői debütálásra váró fiatal alkotók csoportja. Ezt az alapvetően heterogén baráti társaságként működő csoportot inkább a (korabeli magyar filmekkel és a filmszakmai viszonyokkal való) elégedetlenség tartotta össze, nem pedig valamilyen koherens alkotói program.¹¹ Bemutatkozási lehetőséget, kitörési pontot kerestek, bizonyítani akartak. Mint láttuk, a korábbi centralizált struktúrában erre nem volt mód, az ötvenes évek végének átalakuló, mozgásban lévő filmes és kultúrpolitikai színtere azonban alkalmasnak bizonyult rá – bár a pozíciójukat féltékenyen őrző alkotók érdekeit nyilvánvalóan sértette.¹² Az ős-BBS tehát más-más célok és értékek jegyében ugyan, de mind a fiatal filmkészítők, mind a kultúrpolitikusok számára izgalmas kísérleti terepet jelenthetett. Gerhardt Pál idézett visszaemlékezése is utal arra, hogy a politika támogatása inkább csak szavakban, az elindulást és megszerveződést jóváhagyó gesztusokban mutatkozott meg, filmkészítésre csak lassan, nehezen és minimális támogatást kaptak. Az ős-BBS-ben készült filmek kérdése azért is lényeges, mert a stúdió első éveivel kapcsolatban sok helyütt az szerepel, hogy a műhely vitaklubként alakult meg, keretei között filmkészítés nem folyt, az első BBS-filmek a második alapításhoz és a hatvanas évek fiatal nemzedékének tagjaihoz köthetők. Érdemes tehát áttekinteni az első BBS tevékenységét, különös tekintettel a műhelyben készült filmek kérdésére.

Az új filmes műhely vetítésekkel egybekötött viták, saját munkáik kritikája, új és klasszikus külföldi alkotások, filmtechnikai újdonságok megismerése, valamint a Filmtudományi Intézet munkájához való hozzájárulás¹³ révén kívánt háttérrel nyújtani különféle elméleti tevékenységeknek. Ezzel egyidejűleg a fiatal írókkal és kritikusokkal való kapcsolatfelvétellel, forgatókönyvek készítésével és kísérleti kisjátékfilmek létrehozásával a gyakorlati munkának is lehetőséget teremtett. A szak-

szervezet és a Filmfőigazgatóság anyagi támogatást ígért az induló stúdiónak, és a KISZ budapesti szervezete is támogatta a kezdeményezést.¹⁴

Az ős-BBS tagjai zömükben harminc és negyven év közötti rendezők, operatőrök, dramaturgok és hangmérnökök voltak, többek között Bán Róbert, Fejér Tamás, Herczenik Miklós, Jancsó Miklós, Markos Miklós, Mészáros Gyula, Palásthy György, Rényi Tamás, Szemes Mihály, Wiedermann Károly és Zolnay Pál, vezetőjük (a stúdió első titkára) pedig Gerhardt Pál volt. Összejöveteleiket a Fészek Klubban tartották. Az első alkalmak egyikén a tagok Jancsó Miklós *A harangok Rómába mentek* (1958) című, frissen elkészült filmjét vetítették és vitatták meg. A vetítések és a viták központi szerepet tölthettek be a BBS tevékenységében. Nemcsak új magyar filmek voltak ugyanis műsoron, hanem gyakran olyan kortárs alkotások is, amelyekből egy-egy kópia és rövid időre érkezett az országba.¹⁵ Ilyen csábító, titkos, ám friss alkotás volt az épp ekkoriban berobbanó *nouvelle vague* néhány korai darabja, például Truffaut *Négyszáz csapás* című műve.¹⁶ Szintén a stúdió gondozásában, mindössze kétszáz példányban látott napvilágot a csupán két számot megélt *Film 60* című folyóirat, amely egyszerre nyújtott bepillantást a műhelyen belüli gyakorlati munka kezdetébe, folyamatába¹⁷ és eredményeibe (a második lapszámban Bácskai István keményen értékelte az elkészült filmeket), illetve igyekezett a filmelméleti ismeretek szélesítésében¹⁸ is szerepet játszani.

Bár gyakran csak filmes vitaklubnak tartják, már a kezdeti Balázs Béla Stúdió égisze alatt is készült néhány kisjátékfilm, és a műhely tudatosan próbált önálló filmkészítési profilt kialakítani. Filmkészítő műhelyként a BBS státusza sajátos volt, hiszen szervezetileg nem a filmgyárak intézményébe tartozott, hanem, mint említettük, a Filmművészeti Szakosztály ifjúsági tagozataként működött. Az ős-BBS filmeket a Budapest Filmstúdió gyártotta le (nem véletlenül: mint láttuk, a



Az óriás

szerveződjön egy startpályája. Az nem nyitott az amatőrök felé, a főiskola kellett, hogy a BBS-ben dolgozhassál. Amit mi szeretünk volna, ott ez nem lett volna kizáró ok.” (Domokos János: Beszélgetés Jancsó Miklóssal a független filmről, *Pergő Képek*, 2000/2. 4.)

12 A korabeli filmszakma öregjeinek, középgenerációjának a fiatal filmes műhellyel szembeni lekezelő, lenéző attitűdjét elég pontosan mutatja, hogy sokan „Blamázs Bélának” nevezték a társaságot. (Csala Károly: Tóth János moziája, *Filmvilág*, 1983/2. 5–9.)

13 A stúdió névválasztása Balázs Béla posztumusz elismerésének ötven esztendőse végén megszorodó gesztusai sorába illeszkedik (az 1959-től kezdve adományozott művészeti középdiplák rendszerében a filmes kitüntetés is Balázs Béla nevet kapta). A Filmtudományi Intézetben létrejött Balázs Béla Munkaközösség szintén ebben az időszakban készített tervet a teoretikus életművének feldolgozásáról. *A Balázs Béla a magyar Filmművészeti Főiskolán és az első Filmtudományi Intézetben* című tanulmány kutatásával és megírásával Gerhardt Pált bízták meg. (A Magyar Filmtudományi Intézet Balázs Béla Munkaközösségének terve. MOL. XXVI-I-23-nn-1960.) Ugyanő a *Filmvilág* hasábjain a következőkkel zárta Balázs Béláról szóló cikket: „Csak nálunk nem ismerték, nem becsülték eléggé. [...] E kegyeletlen adósságból igyekeztünk törleszteni akkor, amikor tanítványai nemrégiben megalakítottuk a Balázs Béla Stúdiót. A Filmszakszervezet keretein belül működik ez a közösség, melynek feladatául azt tűztük ki, hogy egyrészt igényes eszméi, esztétikai vitákat tartunk filmművészeti kérdésekről, alapos, őszinte kritikának vessük alá a magunk munkáját, és külföldi filmeket, s végül olyan kisfilmeket hozunk létre, melyek bátor kísérletet jelentenek a szocialista magyar filmgyártás továbbfejlesztése terén. Akkor fogunk igazán adózni szeretett »Béla bácsink« emlékének, ha eredményes munkát végzünk.” (Gerhardt Pál: Ifjú szívemben. Fiata-

Iok Balázs Béláról, *Filmvilág*, 1959/11. 6–7.)

14 Megalakult a fiatal filmművészek Balázs Béla stúdiója, *Magyar Nemzet*, 1959. január 28.

15 A forgalmazó vállalat bekérte, ám nyilvános vetítésre, mozis bemutatásra nem tartották alkalmasnak őket. Zárt és szűk körben azonban néhány vetítést tartottak belőlük, illetve adott esetben a Filmtudományi Intézet kezelésében működő Filmmúzeum bérletes, zárt sorozatainak keretében juthattak el egy szűkebb közönséghez.

16 Kézdi-Kovács Zsolt (aki harmadéves főiskolásként, osztálytársaival együtt, tanáruk, Máriássy Félix révén jutott el az ősbbs vetítéseire) visszaemlékezése szépen idézi fel ezt a romantikus, filmklubos-mozgalmi hangulatot. „Hogy mi történt ezeken a keddeken, nem nagyon emlékszem rá. Nagyon sokan voltunk. Főként filmeket vetítettünk. A legnagyobb szenzációt a 400 csapás, Truffaut filmje okozta. [...] Az egyik ülésen elterjedt: »itt van a 400 csapás«. Aztán elterjedt: »nem adják ki« – vagyis a Filmfőigazgatóság nem engedí levétleni. Jó fél óra múlva megérkezett Rényi Tamás (talán ő akkor a Vezetőség tagja volt), diadalmasan cipelve a filmes dobozokat. Elkezdődött a vetítés. Aztán három perc múlva abbamaradt. A Fészek klubban nem volt »szélesvászon« és vetítógép: a filmet »normálban« kezdték vetíteni. Piszkafe vékonyságú figurák szaladgáltak a keskeny párizsi utcákon. Keserű volt a csalódás: néhányan javasolták: így is nézzük meg a filmet. Aztán győzött a józan ész: néhány nap múlva a filmgyár Nagyvetítőjében cinémascope-ban is láthattuk álmaink filmjét.” (Kézdi-Kovács Zsolt: A kezdetek, in Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, BBS – Orpheusz, Budapest, 2002, 34.

17 Többek között Ancsel Éva, Sívó György, Lestár János, Csoór Gáspár, Rémiás Gyula, Mészáros Márta, Bán Róbert, Jancsó Miklós és Sára



Eljegyzés

BBS tagok többsége itt volt asszisztensi vagy operatóri, munkatársi státuszban), a Filmfőigazgatóság által biztosított külön pénzüsszezből (ezt hívták a dokumentumok BB-keretnek).¹⁹ Az első időkben készült filmek éppen ezért a filmográfiákban gyakran a gyártó stúdió produkcióiként feltüntetve szerepelnek, emiatt az ősbbs égisze alatt készült filmek listája nem rekonstruálható teljes bizonyossággal. Az első két film Markos Miklós *Májusi dal* (1959) és Zolnay Pál *Eljegyzés* (1959) című rövidfilmje volt, ezt követően Bán Róbert *Festenek a gyerekek* (1959), illetve *Hajnal után sötétség* (1961) és Jancsó Miklós *Halhatatlanság* (1959) című alkotása, majd Rényi Tamás *A óriás* (1960), illetve Rémiás Gyula *Szorongó varázs* (1961) című munkái következtek, valamint egy dokumentumfilm, *A mi földünk* (1959) Magyar Józseftől.²⁰

A műhelyben készített filmek mellett legalább ennyire fontos, hogy a BBS a korabeli filmkészítési szabályokhoz képest már az első időkben önálló, sajátos arculatot próbált formálni. Ennek része volt több pályázat kiírása,²¹ ami két szempontból is érdekes. Egyrészt nyitott pályázatként a szakmán kívüli érdeklődőket is lehetőséghez juttathatta, másrészt a hivatalos filmgyártási procedúránál kötetlenebb elveket képviselt.²² A Balázs Béla Stúdió tehát meglehetősen ambíciózus célokkal és tervekkel kezdte meg a működését.

Egyről a kettőre

Mindezek után különösen érdekes azt megvizsgálni, hogy az ambíciózus tervek miért nem valósultak meg, pontosabban mi vezetett – hozzávetőleg másfél éves tevékenység után – a Balázs Béla Stúdió másodszori megalakításához új tagokkal, új szervezettel, gyökeresen új szabályrendszerrel és költségvetéssel. Az okokat – ahogy az ősbbs ötletének felvetődésekor – most is a fiatal filmesek hely-

zetében, illetve a magyar filmszakma és a kultúrpolitika kapcsolatában kell keresni. Elsőként azonban érdemes végigtekinteni az első BBS tevékenységéről megfogalmazott kortárs kritikákat.

1959 októberében Bán Róbert, a Balázs Béla Stúdió addigi működését méltatva, leszögezte, hogy a stúdióban rejlő óriási lehetőség egyelőre kihasználatlan.

Nem kíséreltük meg tisztázni, mi is a stúdió célja, feladata, törekvése a filmművészetünk megújításáért, továbbfejlesztéséért folytatott küzdelemben. Nem egy alkalommal, amikor ez felvetődött, végül is úgy fogalmazódott meg a kérdés: mondja meg az állami vezetés, mit kíván tőlünk? A kérdés ilyen felvetése teljességgel hibás. A válasz nem lehet más – mint ahogy nem is volt soha –, mint az az általánosság: törekvés a korszerű, szocialista filmművészet kialakítására. Azt hiszem, sokkal inkább úgy kéne feltenni a kérdést: mit akarunk mi? Merre akarjuk keresni az útját annak, hogy új módon, új mondanivalót fejezzünk ki.²³

1959 végén a *Filmvilág* hasábjain egy másik éles bírálat is megjelent, amely a stúdió vitáit kierőszakoltnak, nehézkesnek ítélte, és megoldásként több hozzáértő fiatal művész bevonását, szakmai tekintéllyel és ideológiai biztonsággal rendelkező vezetőségi tag kijelölését sürgette.²⁴ Nemcsak a BBS tevékenységéről folytak azonban viták a sajtóban, hanem a műhelyben készült első filmekről is. Ahogy a műhely tevékenységét, úgy az itt készült filmeket is többen éles kritikával illették.

A BBS újjászervezésének okai azonban nem feltétlenül (vagy nem elsősorban) tevékenységének, működésének bizonytalanságaiban vagy az itt készült – vállaltan kísérletező – filmek sikerületlenségében rejlettek; az átalakulás inkább a szakmán belül felgyorsult változások következménye volt. Láttuk, hogy az ötvenes évek végén megszorodott a főiskolai diplomával rendelkező, ám a rendezői debütálás előtt sokéves várakozásra, asszisztensi munkákra kötelezett alko-



Halhatatlanság

Sándor novelláit és filmötleteit közölték. A második lapszámban pedig Sívó György számolt be arról a munkafolyamatról, amelynek során Ancsel Éva novellájából irodalmi forgatókönyv-változatok készültek.

18 A „Kilátó” rovat nyugati és szovjet filmelméleti cikkeket közölt.

19 A *Film 60* második lapszámából tudható, hogy a stúdió 1960-ban a Filmfőigazgatóságtól ötvenezer forintot kapott kísérleti filmek, filmkísérletek megvalósítására egyetlen kitéttel: a filmek csak keskeny nyersanyagra (azaz 16 mm-es technikával) készülhettek.

20 A levéltári dokumentumok szerint a Budapest Filmstúdióban a „BB-keretből” készült Wiedermann Károly *Kilenc perc* (1960) című boksztálmja, amelyet viszont a források többsége nem tüntet fel a BBS-filmek között. (MOL, XIX-I-22/1960. 45. doboz 66.749. ő.e.)

21 A *Film 60* című folyóiratban meghirdetett pályázat mellett 1959-ben egy rövidfilm-novella pályázatot is meghirdettek a *Filmvilág* hasábjain, amelynek témája a falusi termelőszövetkezeti élet bemutatása volt.

22 A második lapszámban szereplő pályázati kiírásban az Intézőbizottság azt is jelezte, hogy nem kér részletes forgatókönyveket, elég a szándék és mondanivaló megfogalmazása az ilyen típusú filmek elkészítéséhez. A részletes kidolgozás teljes mértékben az alkotókra volt bízva. Az anyagi és technikai feltételeket a Színház- és Filmművészeti Főiskola, illetve a Művelődésügyi Minisztérium Iskolafilm osztálya biztosította volna. Így számításaik szerint egy-egy film költségvetése az alkotók és a színészek honoráriumai nélkül hét-nyolc ezer forint lett volna. Ugyanebben a lapszámban rögtön közölték is az első beérkezett ötleteket, amelyek között éppúgy volt dokumentumfilm-mes terv (alkoholizmus, nők helyzete Istenmezőn), mint kísérleti film-mes javaslat.

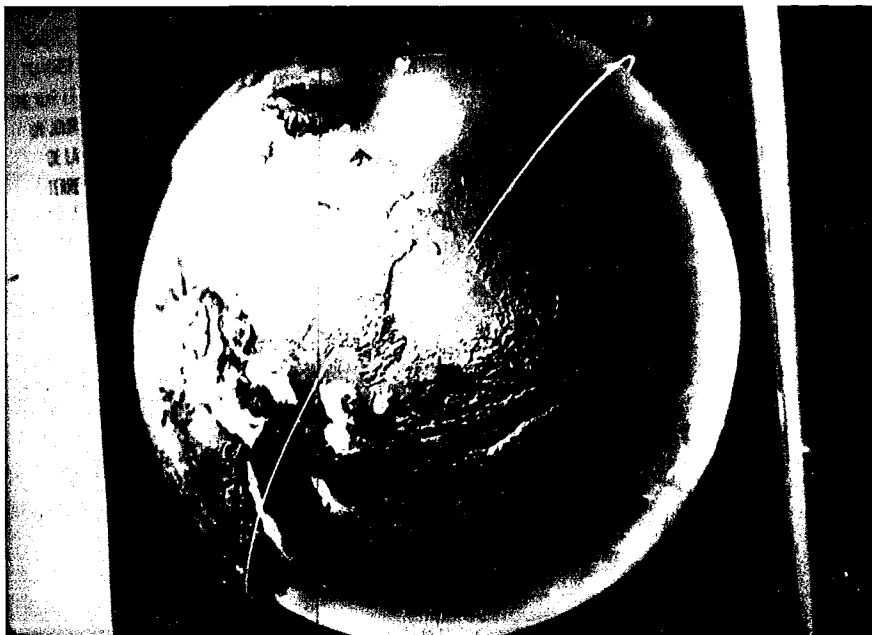
23 Bán Róbert: *Fiatalkor stúdiója*, *Filmvilág*, 1959/20. 23.

24 Kürti László: Gondok a Balázs Béla Stúdióban, *Filmvilág*, 1959/24. 23–24. Ugyanezek a kérdések egy másik dokumentumban is megfogalmazódtak. „A Balázs Béla stúdió idáig veszekedő, »Sértődöttek« klubja volt, s féltő, hogy az is marad. Pedig ha ez lenne a kommunista fiatalok alkotóműhelye, ahol összefogva, egymást segítve lehetne kisfilmeket készíteni, megszűnne a perspektívátlanság. De ehhez tehetséges, filmhez értő, felelős vezető kellene a Balázs Béla stúdió élére, aki elvi és művészeti irányítást tudna adni teljes joggal és felelősséggel. Ilyen ember a főiskola IV. éves hallgatói szerint vagy Herskó János, vagy Nemeskürty István.” (Jelentés Budapest, 1960. március 26. Képesi Endre-dosszié, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára 3.1.2. M-199593. 11.)

25 Jancsó Miklós a BBS megalakításának hónapjaiban készítette első játékfilmjét (*A harangok Rómába mentek*), amely, mint láttuk, a BBS-filmklub műsorán is szerepelt. Az ötvenes–hatvanas évek fordulóján a stúdió alapítóinak, holdudvarának számító alkotók többsége önálló játékfilmmel debütálhatott (Fejér Tamás: *Bogáncs*, 1958; Markos Miklós: *Kölyök*, 1959; Mészáros Gyula: *Szombattól hétfőig*, 1959; Palásthy György: *Mindenki ártatlan?*, 1961; Rényi Tamás: *Legenda a vonaton*, 1962; Szemes Mihály: *Dani*, 1957; Wiedermann Károly: *Házasságból elégséges*, 1961; Zolnay Pál: *Áprilisi riadó*, 1961).

26 Nemeskürty István 1965-ben azt írta az ős-BBS-ről, hogy a „szervezet nem volt elég szervezett”: hiányzott az összefogás, az egymásra figyelés a stúdió életéből, a tagok fokozatosan kiöregedtek a rendezőjelöltségből és a „fiatal filmrendező” kategóriából, így tulajdonképpen érthető módon mindenki a saját útját próbálta megtalálni. (Nemeskürty István: A Balázs Béla Stúdió, in Homoródy József [szerk.]: *A magyar film húsz éve 1945–1965*, Magvető, Budapest, 1965, 181–192.)

tók száma. A BBS létrehozása az ő bemutatkozási lehetőségüket jelentette. A BBS-filmek visszaszolgáltatása akár azt az érzetet is kelthette az alapító tagokban, hogy a műhely tevékenysége mégsem jelent érdemi segítséget, előrelépést a számukra. Ennél is fontosabb azonban, hogy időközben a csapat legtöbb tagja (így Jancsó Miklós, Fejér Tamás, Markos Miklós, Mészáros Gyula, Palásthy György, Rényi Tamás, Szemes Mihály, Wiedermann Károly és Zolnay Pál) játékfilmhez jutott²⁵ – többnyire nem másutt, mint a BBS megalakításával egyidőben megerősített Budapest Filmstúdióban.²⁶ A korábban a fiatalokat háttérbe vagy lassú előrehaladásra szorító játékfilmes műhelyekben is bővült tehát a harmincas–negyvenes generáció tagjainak a mozgástere. Ráadásul az ekkoriban „kiöregedő” alapító tagok mellett megjelent a szintéren egy igazán fiatal nemzedék, a Filmművészeti Főiskolán tanulmányaikat 1956-ban, Máriássy Félix osztályában megkezdő, leendő új-BBS alapító generáció.²⁷ A „fiatalság” bővületében lévő kultúrpolitika koncepcióváltása – nem voltak elégedettek az ős-BBS „eredményeivel”, ezért új csapatra, valóban fiatalokra akartak alapozni – szintén a váltás irányába hatott.



Hajnal után sötétség

Létrehozói ugyanis a Balázs Béla Stúdiót nemcsak a fiatal filmművész generáció szakmai fórumának szánták, hanem világnézeti irányvonalat kívántak kijelölni általa. Az MSZMP Tudományos és Kulturális Osztálya a színészek, zenészek, képzőművészek rokon csoportosulásaihoz hasonlóan, a fiatal stúdiók tevékenységét is a szakszervezetek és a KISZ bevonásával akarta megszervezni és segíteni.²⁸ A fiatal művészek helyzetéről írt 1959-es összefoglaló tanúsága szerint fontosnak tartották, hogy a fiatalok ideológiailag ne maradjanak magukra, hanem „vezető művészek és funkcionáriusok” segítsék őket.²⁹ 1960-ban a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége összefoglaló jelentésben számolt be a fiatal műv-

szek tevékenységének alakulásáról. A jelentés többek között megemlíti, hogy vannak olyan fiatalok, akik „az egyéni érvényesülést nem tudják, vagy nem akarják összekötni a szocialista-realista művészet megteremtéséért vívott harccal”.³⁰ A Balázs Béla Stúdiót itt is kritikával illették, mivel egyetlen célként az önálló filmkészítést fogalmazta meg. Bán Róbertet külön kiemelték: marxista filmbírálatokat írt ugyan, de a *Festenek a gyerekek* című kisfilmje semmiképpen nem volt összeegyeztethető a kritikáiban felvillantott elvekkel. A dokumentum megállapította, hogy a különböző területek ifjúsági bizottságaiban zajló vitákat tartalmi vonatkozásban nem tartották eléggé kézben, nem kontrollálták megfelelő mértékben. Minderre példaként a Balázs Béla Stúdiót emlegették, amelynek éppen ezért kellett újjáavasztani a vezetőségét. „A fiatal művészek között végzendő nevelőmunka elvi alapját az MSZMP ifjúsági politikája határozza meg. E politika megvalósítása és segítése közben gondot kell fordítani arra, hogy nevelőmunkánk szoros kapcsolatot képezzen a fiatalok szakmai tevékenységének segítségével és érdekeik képviselésével”³¹ – folytatódott a jelentés. Az összefoglaló javaslatot tett, hogy a sikerebb politikai nevelés érdekében a fiatal művészek számára különböző ösztönző tényezőket is (jutalmazások, anyagi juttatások, kitüntetések, kíséreltetési lehetőségek, kinevezések és külföldi tanulmányutak odaítélése) használjanak fel. Egy másik, az MSZMP Központi Bizottsága Tudományos és Kulturális Osztályának összefoglaló jelentése szerint:

A legpotenciálisabb a főiskoláról 1961-ben kikerült korosztály, számbelileg soraikban találjuk a legtöbb tehetséget, s filmművészetünket a jövőben tartalmilag és az újszerű filmlátásban megújítani képes rendezőt és operatort. E generáció élményalapja és ismerete már a felszabadulás utáni évekhez kapcsolódik s gondolkodását a mi eszmeiségünk formálta. [...] A fiatalok túlnyomó többsége KISZ-tag – mindenekelőtt az 1961. évben végzetek – így politikai munkát a KISZ-szervezeten belül végeznek. Az alap megvan arra, hogy a legjobbak a jövőben párttagok legyenek, mégis a pártépítési munkának jobban, határozottabban kellene érvényesülnie a valóban tehetséges perspektíva előtt álló fiatalok között.³²

A Balázs Béla Stúdió 1960-as újjáalakítása tehát elsősorban egy szakmai és egy kultúrpolitikai irányváltás gesztusaként értelmezhető. Az évtizedforduló a televíziós műsorkészítés megindulásával (a rendszeres tévéadások Magyarországon 1957-ben kezdődtek el), valamint a filmgyárak lassú átalakulásával a korábbinál több lehetőséget biztosított a harmincas–negyvenes nemzedék tagjainak. A BBS első másfél évének próbaideje, tanulási szakasza után a kultúrpolitika pedig egy új nemzedék, egy új raj számára kívánt az újjáalakítással tiszta lapot nyitni.

A második megalakulás

A BBS újjáalakítása azonban nemcsak a fiatal filmkészítők helyzetének összefüggésében, hanem a bevezetőben jelzett másik szempontból, az önálló műhelyként való működés intézményi szempontjából is fordulatot jelentett. Ennek értelmezéséhez áttekintjük a második Balázs Béla Stúdió legfontosabb intézményi sajátosságait.

27 Mint korábban említettük, a főiskolai képzés az ötvenes évek közepéig elsősorban elméleti oktatást jelentett. Mivel a főiskolának nem volt technikai háttére, kapacitása, a hallgatók vízgátfilmjeiket a filmgyárban készíthették el. A Máriássy-osztály tagjai (Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János, Singer Éva, Szabó István, Eduárd Zahariev) annyiban is új, a korábbiaknál kedvezőbb helyzetbe kerültek, hogy ők már a főiskolai éveik során rendszeresen készíthettek rövidfilmeket és előadók.

28 Ennek előzményeként 1960 nyarán a Filmfőigazgatóság levelet intézett a filmgyárak vezetőihez. „A magyar filmgyártás utánpótlásának biztosítása és a főiskola munkájának javítása érdekében fel akarjuk mérni a filmművészeti pályán dolgozó fiatal alkotók – pontosabban az 1948 óta Filmművészeti Főiskolát végzetek – jelenlegi helyzetét, perspektíváját.” A levélben szereplő kérdések: „1) A stúdió dolgozói közül kik végeztek 1948 óta Filmművészeti Főiskolát és jelenleg milyen munkakörben dolgoznak. Személy szerint kik azok, akik nem jutottak el az önálló feladatokig és ennek mi az oka? (Tehetség, státuszhiány, kevés film stb.) 2. Jellemzők a fiatal önálló munkát végzők (rendező, rendezőasszisztens, operatőr, vágó) eszmei-politikai, művészi felkészültségét. Személyenként indokolják meg, kiket tartanak közülük bázisnak és kik azok, akik perspektívában helyesebb lenne, ha a filmszakma más területére kerülné dolgozni.” (MOL, XIX-I-22, 52. doboz, 67.149. ő.e.)

29 A fiatal művészek helyzete (MOL 288.f. 33.cs. 20.ő.e. 1959. 15.)

30 Jelentés a fiatal művészek helyzetéről (MOL 288.f. 33.cs. 16.ő.e. 1960. 3.)

31 l. m. 10.

32 Tájékoztató a filmművészet területén dolgozó fiatal művészek helyzetéről (MOL, 288.f. 33.cs. 21.ő.e. 1963., 4., 9.)

33 Részletek a *Beszámoló a Balázs Béla Stúdió három évi munkájáról* című jelentésből (*MAFILM Tájékoztató*, 1964/2. 9.)

Az újraalakítására 1960 szeptemberében került sor, a Filmfőigazgatóság és a Filmművész Szakosztály határozata alapján.³³ Az új Balázs Béla Stúdió 1961-ben huszonhét taggal kezdte meg működését. A műhelynek tagja lehetett minden, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1957 óta végzett filmrendező, operatőr, dramaturg, valamint a Főiskola utolsóéves hallgatója. A szöveg hangsúlyozta, hogy a Stúdió „az illetékes intézményektől széleskörű autonómiát élvez”, továbbá „kísérleti alkotóműhely jellegének megfelelően önálló filmkészítés folyik” benne. Mindez szervezeti változással is járt: a Stúdió kivált a Filmművészeti Szakosztályból, és filmjeit a Budapest Filmstúdió gyártásában készíthette el.

Érdekes összevetni, miben egyeztek meg és miben különböztek az első, illetve a második BBS alapító nyilatkozatának céljai. Az ős-BBS nemzedéki szempontból és csoportként is heterogén közösség volt, míg az újraalakított BBS magját a főiskolai évek alatt összekovácsolódott csapat adta. A tagok élményanyaga, értékrendje, gondolkodásmódja sokkal közösebb, koherensebb volt. Az ős-BBS a pályázatokkal megpróbált nyitni a filmszakmán kívülre is. Az újraalakított BBS viszont egyértelműen céhen belüli intézményként jelent meg, amennyiben csak a diplomával rendelkező és fiatal alkotók számára nyitotta meg kapuit. Az ős-BBS-sel összehasonlítva azonban az újjáalakított BBS igen komoly belső autonómiával rendelkezett – igaz, a korabeli sztenderdekhez képest kötetlenebb alkotómunka bizonyos elemei, mint láttuk, már az első BBS-ben megjelentek.

Az alkotómunka önállóságát az biztosította, hogy a műhely tagjai a saját ötletüket, egy novellát vagy írói ötletet felhasználva, mindenféle tematikai kötelezettség nélkül készíthették el filmjük irodalmi forgatókönyvét, vagy éppen egy dokumentumfilm vázlatát, amelyet aztán a Stúdió vezetősége és tagsága elé bocsáthattak vitára. A művészi elfogadásról szóló vita végeztével a filmterv, a gyártó filmvállalat költségtervével kiegészítve, a Filmfőigazgatóság elé került. Mivel a Stúdió kísérleti jellege miatt a filmeknek nem volt bemutatási kötelezettségük, ezért sok olyan munka is elkészülhetett, amely egyébként nem ment volna át egy filmelfogadási vitán. A kísérleti jelleget a szabad témaválasztás, a kidolgozás művészi szabadsága, a viszonylag magasabb túlforgatási lehetőség, illetve az alacsonyabb napi forgatási teljesítmény szavatolta.³⁴

Az önállóság tehát gazdasági és művészi autonómiát egyaránt jelentett. A tagság nem pusztán a filmtervekről dönthetett önállóan, hanem arról is, hogy melyik filmeket készíti el a Filmfőigazgatóság által évente a rendelkezésére bocsátott költségvetési keretből.³⁵ A BBS-nek mint alkotóműhelynek a specialitását a gyártási keret felhasználásáról való önálló döntési jog jelentette. A műhely gyártási, technikai bázzissal azonban természetesen nem rendelkezett, ezért kellett a filmek elkészítésé-



Variációk egy témára

34 A BB-filmek gyártási és gazdasági problémái (*MAFILM Tájékoztató*, 1966/3–4.)

35 1961-ben 1,6 millió forint, 1962-ben 2,852 millió forint, a következő évben pedig 3,5 millió forint volt a Filmfőigazgatóság által a BBS rendelkezésére bocsátott keretösszeg. (l. m. 9.)

re valamelyik stúdióval (jelen esetben a Budapest Filmstúdióval) szerződnie. Ezzel azonban csak az önállóság művészi és gazdasági értelmezéséig jutottunk el. Legalább ennyire fontos a BBS kísérleti alkotóműhelyként való definiálásának kérdése. Az tehát, hogy mit takar ebben a szintagmában a kísérleti kifejezés. Ebben a kérdésben két lehetséges értelmezést vizsgálunk meg. Az egyik gyakorlóterepként, a másik önálló alkotóműhelyként definiálja a stúdiót. Az első értelmezés lényege, hogy a BBS a fiatal alkotók pályára lépését segíti, tehát köztes terep a főiskola és a filmgyár között. Filmkészítési lehetőséget teremt, és részben az asszisztensi éveket kiváltó gyakorlóterepként működik. (Láttuk, hogy a Stúdió 1959-es megalakításakor éppen ez a becsatornázó funkció volt hangsúlyos a Filmművészeti Szakosztály ifjúsági tagozataként való működéssel.) A BBS önálló alkotóműhelyként definiálása tágabb mozgásteret ír körül. Ebben az értelmezésben a Stúdió a hatvanas évek elején a filmgyári alkotómunka decentralizációjának a kísérleti terepe. Azaz a stúdiócsoportoknak egyszerre előfutára és tesztverziója, illetve kifutását tekintve, egy újabb csoport kezdeményeként működik. A két értelmezés két, élesen eltérő változatot jelentett. Amennyiben a BBS gyakorlóterep, úgy a szakmai tapasztalat megszerzését gyorsítja és könnyíti, tagjai azonban nem kerülnek kivételezett helyzetbe. A BBS-rövidfilmek mellett vagy után asszisztensként is végig kell járniuk a filmgyári számlárlétrát. Amennyiben azonban a BBS önálló műhely kezdeményeként működik, úgy potenciálisan játékfilm készítésére is képes csoportot jelent, amely a filmgyári alkotói csoportok rendszerébe tagozódhat majd bele. A két lehetséges értelmezés a hatvanas évek elején egymással párhuzamosan volt jelen. Mindez érthető is, hiszen a korszakban éppen az alkotói autonómia kereteinek meghatározása, újbóli definiálása volt az egyik legfontosabb kérdés. A filmgyári decentralizáció egyik kulcsproblémáját is ez jelentette. A BBS kísérleti alkotóműhelyként való meghatározása szempontjából a korszakban végül az első értelmezés valósult meg. Történt ugyan arra kísérlet, hogy a BBS fiatal alkotói egy játékfilm elkészítésével bizonyíthassák tehetségüket. Ebből a kísérletből vagy tervből nőtt ki végül a *Tízezer nap* (1965), Kósa Ferenc alkotása, ám nem a BBS, hanem a Nemeskürty István, illetve a Herskó János által vezetett stúdiócsoport gondozásában.³⁶ A BBS a hatvanas évek legvégéig nem készített játékfilmet, és nem is vált önálló filmgyári alkotócsoporttá. Első nemzedékének tagjai a hatvanas évek közepére beépültek a MAFILM négy stúdiójába. A Balázs Béla Stúdió működését azonban így is az alkotói műhelymunka a korszakban igen fontos kísérleteként elemezhetjük. Önkormányzatiság tekintetében ráadásul a BBS olyan mozgástérrel rendelkezett, amely a hatvanas évek közepére megszerveződött stúdiócsoportok számára nem adatott meg. A BBS vezetőségét ugyanis a tagság választotta (a stúdiók élére a Filmfőigazgatóság nevezte ki a vezetőket), ráadásul a főiskoláról kikerült új osztályok belépésével rendszeresen újraválasztották a vezetőséget. A BBS autonómiájának még egy lényeges, a műhely kísérleti jellegével összefüggő kérdése van. Láthattuk, hogy a tagjai szabadon gazdálkodhattak az éves költségvetésükkel (ami kevesebb vagy maximum annyi volt, mint egy játékfilm költségvetése), belső vitákon dönthettek a filmtervekről és azok megvalósításáról.³⁷ Ennek az autonómiának a szabályozását és kereteinek meghatározását azonban még egy fontos kérdés bonyolította. A BBS filmjeire ugyanis nem vonatkozott az úgynevezett bemutatási kötelezettség. Elkészülhettek, de – a korszak összes többi filmgyári produkciójával ellentétben – nem volt automatikus a besorolásuk és az en-

36 Egy, a BBS működésének első éveit összefoglaló cikk említ egy 1963. június 14-i dátumú filmfőigazgatósági leiratot, amely 1964 első negyedévéig két, debütáló játékfilm elkészítését engedélyezi a BBS számára. A cikkben is szerepel azonban, hogy mindegyik végül mégsem került sor. (Bíró Yvette: Mi lesz a Balázs Béla Stúdióval?, *Filmkultúra*, 1965/2. 19–24.) Ezeket a bizonytalanságokat valószínűleg a stúdiócsoportok megszervezése körüli vitáknak tudhatjuk be.

37 A stúdió elméleti és gyakorlati munkája egyaránt hamar beindult. Az első három évben összesen százhuszonkilenc alkalommal tartottak összejöveteleket, a nyári szünet kivételével heti rendszerességgel, amelyeken a legendás, olykor éles hangú forgatókönyv-viták is zajlottak. „Szerényen, csendben dolgoznak, szívós igyekezettel. Arról, hogy mennyi alkotó vita, önmérsztő töprengés, fárasztó munka előzi meg egy-egy film elkészültét, nem hajlandók beszélni, csak a stúdió üléseinek szűkszavú, gyorsírással jegyzőkönyveivel árulkodnak” (Csik István: Balázs Béla Stúdió. Fiatalok alkotóműhelye, *Film, Színház, Muzsika*, 1962/29. 32.)

38 Ekkor egy Aczél György-feljegyzés is hangsúlyozta, hogy a BBS-filmek csak akkor kerülhetnek a szűkebb nyilvánosság (klubvetítések, KISZ- és pártaktívák) fórumain túl moziforgalmazásra, ha kivételként azt a Filmfőigazgatóság engedélyezte. (A Balázs Béla Stúdió és a nyilvánosság. Aczél György feljegyzése az MSZMP KB és a Művelődésügyi Minisztérium számára. 1973. május 15., in Gervai András: *A tanúk. Film-történelem*, Saxum, Budapest, 2004. 306.)

gedélyeztetésük. Ezt a kérdést természetesen megint csak több, egészen eltérő módon lehetett értelmezni. Az egyik értelmezés szerint ezeknek a filmeknek a bemutatása jelentette a kivételt, a másik értelmezési verzió szerint viszont a bemutatásuk szabályszerű és lényegében automatikus volt, s csak kivételes esetben avatkozhatott volna közbe a Filmfőigazgatóság és a cenzúra. Ez az értelmezési vita azonban csak a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején, a politikailag érzékeny témákat ironikus, nyers stílusban tárgyaló BBS-filmek kapcsán éleződött ki.³⁸

Az ötvenes évek legvégén létrejött, első vagy ős-BBS tehát egy önszerveződésen alapuló, a korszakban újraformálódó kultúrpolitika céljainak is megfelelő, kísérleti műhely volt. Miközben vitaklubként, mozgalmi szerveződésként nagyon komoly funkciót töltött be (találkozási lehetőséget biztosított, párbeszédet és vitát generált, másutt elérhetetlen filmeket mutatott be), filmkészítő műhelyként is működött. Az első BBS fennállása alatt készült alkotások egybevágtak az alapítók törekvéseivel, amennyiben javarészt az akkori magyar filmes konvenciók, késő-szocreál melodráma világától élesen elütő kísérleti vagy kísérletező etűdök és rövidfilmek voltak (Bán Róbert montázsfilmje Gagarin űrrepüléséről – *Hajnal után sötétség* – és gyerekrajzokról – *Festenek a gyerekek* –, Jancsó Miklós szabálytalan Goldmann György portré-etűdje, a *Halhatatlanság*), illetve új hangot, új témákat hoztak (Zolnay Pál Fejes Endre-adaptációja, az *Eljegyzés*). Csakhogy a korai BBS-filmek kísérletező késő-expresszionista formajátékai továbbra is egy olyan, klasszikus stíluseszmenyt képviseltek, amit ekkoriban robbantott és váltott fel a modernista, újhullámos filmek forradalma. Az a forradalom, amely a magyar filmben majd épp az újraalakított Balázs Béla Stúdió-s alkotók első etűdjeivel, rövid- és dokumentumfilmjeivel fog végigsöpörni. Az újralakításkor ezt természetesen még nem lehetett látni. Az első másfél év tesztkorszaka után azonban szakmai és kultúrpolitikai okok is motiválták a változtatást: egy új nemzedék és a főiskolai évek alatt összeszokott csapat kapott lehetőséget. A „második BBS” több és más volt, mint az első. A hatvanas évek elején különleges pozícióval rendelkező műhelyként működött, belső önkormányzatisága pedig sok szempontból a leendő stúdiócsoporthoz hasonlított. A stúdió ráadásul a kollektív, közös munka keretét is megadta, tehát tovább folytatódhatott a főiskolai évek alatt elkezdődött folyamat, amely erős alkotói kapcsolatokat épített ki az akkori fiatal nemzedék tagjai között. A főiskoláról frissen kikerült alkotók így a kötelező asz-szisztensi munkák mellett önálló rövidfilmeket, kísérleti filmeket és etűdöket is készíthettek. Az új szereplőként a színtéren megjelenő és saját szabályozással rendelkező BBS, bár játékfilmet nem készíthetett, mégis felborította az amúgy is bizonytalan status quo-t. 1961-től kezdve számos díjnyertes film készült a műhelyben, és a hatvanas évek közepén a BBS fiataljai rendezték a magyar új hullám több fontos filmjét. Fiatal filmes műhelyként és sajátos belső autonómiával rendelkező stúdióként egyaránt kivételes helyet foglal el a korszak magyar film- és társadalomtörténetében.

Havasréti József
„És mindig csak képeket hagyunk magunk után...”
Diskurzusok a BBS körül a hetvenes–nyolcvanas években

A Balázs Béla Stúdió működése – a szűkebb szakmai nyilvánosság és a kulturális újságírás egyéb fórumain egyaránt – gyakran szerepelt a sajtóban. A Stúdióval foglalkozó cikkanyag roppant bőséges, így terjedelmi korlátok miatt elemzésem néhány meghatározott (de semmiképpen sem esetleges) szempont körüljárására vállalkozik. Egyfelől azokat a közleményeket emelem ki, amelyek valamiképpen leírják, értelmezik a Stúdió munkájának társadalmi és kulturális kontextusait, tehát azzal foglalkoznak, hogy milyen szerepet töltött be a BBS a korszak kulturális életében. A műhelyportrék, interjúk, vitairatok, történeti-irányzati áttekintések mellett jelentős helyet foglalnak el a BBS recepciójában a filmkritikák is. Az utóbbiak esetében azt vizsgálom, hogy az esztétikai, filmtörténeti, formanyelvi megállapítások közvetve-közvetlenül miképpen utalnak a Stúdióban folyó munka jellegére, annak társadalmi megítélésére. Tanulmányom az egyes diskurzuselemek tárgyi-empirikus igazságértékével nem feltétlenül foglalkozik; célom annak az értelmezési hálónak a rekonstruálása, amelyben a BBS-filmek megjelentek.¹ A rendelkezésre álló anyagból az egyes diskurzuselemeket a következő témák köré csoportosítottam: (1) szociológia, szociográfiai párhuzamok; (2) avantgárd és experimentális törekvések; (3) nyilvánosság; (4) korszakképzés: a Stúdió történetének szakaszai.² Ezek a szempontok körülhatárolják a Stúdió tevékenységének társadalmi-kulturális környezetét, fellelhetők bennük olyan, mind az akkori szereplők, mind a korabeli recepciós közeg számára meghatározó elemek, amelyek adott esetben az érintett személyek és csoportok önmegértésének alapját képezték. A megadott időszakasz kijelölése egyfelől némiképp önkényes, hiszen a Stúdió előtte és utána is működött, másfelől viszont e két évtized mozgásai alapján jól áttekinthető a BBS tevékenységének néhány rendkívül fontos paradigmája, továbbá saját kutatói illetékességem is leginkább e korszakhoz kapcsolódik. Helyenként idézek a rendszerváltás után, az 1989/90-től megjelent publikációkból is, elsősorban azért, hogy bizonyos tematikus egységek és diskurzuselemek (vagy akár „mítoszok”) elterjedtségére, illetve szívósságára utaljak.

Szociológia, szociográfia

A dokumentarista korszak fő szociológiai hivatkozási alapja a „változó társadalom” képzetköre. A filmek elemzésein keresztül olvashatóvá válik az, hogy miképpen gondolkodnak a szocialista társadalomról a cikkek írói, illetve melyek a közvéleményt leginkább foglalkoztató anomáliák: a tipikus BBS-dokumentumfilm a szocialista modernizáció üzemzavarait leplezi le. Az efféle kritikai hangok megszólaltatása olyan társadalmi miliőt feltételez, amelyet egyfelől meghatároz a „változás” élménye, másfelől megfelelő tűrőképességgel rendelkezik ahhoz, hogy a társadalom életét meghatározó hatalmi berendezkedésre irányuló bírálatok mozgóképes formát öltsenek, és eljuthassanak a megfelelő közönséghez, ha csupán korlátozott csatornákon keresztül is. Noha a „változó társadalom” képzetköre a sztálinizmus társadalmi és politikai dermedtségéhez viszonyítva önmagában is érzékelteti a változást, a legfontosabb hajtóerő az új gazdasági mechanizmus és a hozzá köthető reformszellem megjelenése volt. A korszak legsokoldalúbb szociológus kutatója, Józsa Péter szerint a BBS-dokumentumfilmek egyik kontextusának a „gazdaságirányítási reform” periódusa tekinthető: „Elavult szervezeti formák és tudati sztereotípiák lépten-nyomon ellentmondásba kerülnek az új kérdésfelvetésekkel és követelményekkel.”³ A „változó társadalom” képzetköre

Tanulmányomhoz felhasználtam Czírkák Pál BBS-bibliográfiáját; szíves segítségét itt szeretném megköszönni.

1 A diskurzuselemzés irodalmából a következőket tekintettem irányadónak: módszertani kérdések: Glózer Rita: *Diskurzuselemzés*, in Kovács Éva (szerk.): *Közösségtanulmány*, Néprajzi Múzeum – PTE BTK, Budapest – Pécs, 2007, 360–372; beszédrend és hatalom: Foucault, Michel: *A diskurzus rendje*, in uő: *A fantasztikus könyvtár*. Pallas – Atraktor, Budapest, 1998, 50–74; közbeszéd és „szövegvalóság”: Kuczi Tibor: *Szociológia, ideológia, közbeszéd*, in uő: *Valóság '70*. Scientia Humana, Budapest, 1992, 9–111.

2 Az elemzési korpusz nagysága miatt kénytelen voltam a felsorolt egységeket a Stúdióra vonatkozó beszédmódok bizonyos mértékű előzetes ismerete alapján meghatározni.

3 Józsa Péter: *Társadalomelemzés filmmel*. A BBS dokumentumfilmjei, *Filmkultúra*, 1978/4. 39–45, 39. Vö. „átrendezőben van társadalmunk szerkezete”. (Nyerges András: *Válaszúton*. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről, *Filmkultúra*, 1978/4. 31–38, 31.)

4 Antal István – Jeles András: Sorozatok évtizede. Film a Balázs Béla Stúdió történetéről II., *Filmvilág*, 1981/12. 12–15, 12.

5 Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I., *Filmvilág*, 1981/11. 28–33, 32.

6 Palotai János: Társadalomkép a hetvenes évek filmjeiben, *Filmkultúra*, 1980/2. 7–18.

7 Palotai, i. m. 10.

8 Palotai, i. m. 11.

9 Uo. 14.

közvetlenül hatott a BBS rendezőinek felfogásmódjára is; a szociológusok és társadalomtörténészek megállapításai mellett filmeseket is idézhetünk. Szomjas György szerint: „Ennek az egész dokumentarizmusnak véleményem szerint az volt a háttere, hogy a 60-as évek végén a magyar társadalomban egy olyan politikai-gazdaságpolitikai iránymozgás ment végbe, új gazdasági modell stb., amit mi nagyon érzékenyen vettünk, és megpróbáltunk ehhez csatlakozni, ebbe bele-szólni. Úgy éreztük, hogy a valóság érdekes, a valóságban olyan folyamatok zajlanak le, amiket érdemes filmezni.”⁴ Kósa Ferenc hasonlóan vélekedik: „Úgy tapasztaltuk, hogy a hatvanas évek elejére olyan társadalomba léptünk, amely hajlandóságot mutat az önismeretre, amelyik valamiképpen cselekedni akar. Történelmi léptékben számolva vagy fogalmazva a centrális, bürokratikus szerkezetből megpróbál átlépni egy, mondjuk demokratikus centralizmusnak nevezhető szerkezetbe.”⁵

E társadalomtörténeti-szociológiai megközelítésmód jellegzetes példája Palotai János 1980-ban publikált nagyszabású áttekintése, amely a hatvanas évek filmjeit elsősorban az átmeneti kor, konkrét ellentmondások, egyenlőtlenség, kompromisszum, forradalmiság, reformerség, konzervativizmus címszavak alapján szemléli.⁶ A hetvenes évek filmjeiben a társadalmi rétegek aktivizálódása, a mobilitás, az előítéletek, valamint az értékkonfliktusok a fő témák, a feldolgozás módjára tett megjegyzések pedig a szociológiai professzió növekedését, az ideológia háttérbe szorulását, a szakszerű analízis előtérbe kerülését sejtetik. „A hetvenes évek elején végbement politikai konszolidáció, a demokratizálódás, s ezzel együtt az egyes rétegek életszínvonalának emelkedése bizonyos fokú kiegyenlítőddést eredményez. Az új gazdasági szabályozók az intenzív szakaszra való áttérést célozva nemcsak gazdasági, de szociális, politikai és kulturális téren is mozgósították a társadalmat. Így a különböző csoportok, rétegek aktivizálódásával felszínre kerültek a meglévő különbségek, az eltérő érdekek, s a helyzet megítélésével és megváltoztatásával kapcsolatos elképzelések.”⁷

Palotai írása jól érzékelteti azt, ahogyan a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján a BBS-filmek szociológiai és társadalomkritikai jelentőségét, illetve feladatait értelmezték. „A magyar film ekkor legjobban ama program alapján közelített a valósághoz, amelyet 1969-ben a BBS fiatal rendezői fogalmaztak meg elsősorban önmaguk számára – s amelyet később az idősebb generáció egy része is felvállalt. Elsősorban azt vizsgálták, milyen a viszony a konkrét életkörülmények és a munkamegosztásban elfoglalt hely között, és hogyan hat mindez a társadalmi rétegződésre? A különféle gazdasági egységekben (hierarchiában) elfoglalt hely, pozíció hogyan határozza meg az egyenlőtlenségi helyzetet, s ez hogyan hat vissza a tudatra.”⁸ A szerző hosszasan sorolja a filmekben megjelenő szociológiai szempontokat és konklúziója a következő: „A szociografikus filmek [...] már olyan szemléletre utalnak, hogy az értelmiség szerint a 60-as évek társadalmi mozgásai nem vezetnek az egyenlőtlenség megszűnéséhez.” De Palotai cikke nemcsak a dokumentumfilmek tematikus egységeivel foglalkozik, hanem formanyelvi és műfajelméleti kérdésekkel is. „Az e filmek empirikus jellegéből adódó töredékes, hiányos kép felveti azt a problémát, hogy a valósághoz való viszony azonosítható-e a valóság egyes elemeihez fűződő viszonyal; a részletek naturális hűsége mennyiben biztosítéka a filmalkotás teljes igazságának, vagy ez inkább az alkotók preconcepciójának dokumentálása (demonstrációja).”⁹

Egy másik szociológus, a hatalom köreiben, illetve a szakmában egyaránt ott

honosan mozgó Huszár Tibor egy interjúban két irányt különböztetett meg a Stúdióon belül: „Volt olyan időszak, amikor ezekben a köznapok esetlegességeinek, botladozásainak, a fontoskodások, a képmutatás álvilágának pontos, tényszerű rögzítése volt a legfontosabb, hozott új színfoltokat; azt hiszem Gazdag Gyula dokumentumfilmjeiben jelent meg ez a stílusirány a legtehetségesebben. Megint másfajta megközelítést képviselnek az úgynevezett szociológiai filmek; ezeket a Balázs Béla Stúdió »új hulláma« prezentálta.”¹⁰ Huszár Tibor itt a szocialista hétköznapokban megragadható ellentmondások filmes leleplezésének, illetve a szociológiai igényű filmes társadalmelemzésnek a kettősségére utal. Az interjú további megjegyzései egy érzékenyebb problémaszövevényre, a Stúdió filmjeinek kritikai megítélésében többször is jelentkező kérdésre vonatkoznak, ez a szociológiai igényű társadalomábrázolás, illetve az itt alkalmazott játékfilmes eszközök kettőssége.



Hosszú futásodra mindig számíthatunk

kat elemezzem, és elemzésében szigorúan ügyeljen az arányok, meghatározók fontosságára, hierarchikus rendjére, okszerű összefüggésekre és teljességre törekedjen.”¹¹ A két pólus felvázolása után (amelyben Huszár főleg Lukács György esztétikájára támaszkodik) a szociológus rátér a kettő vegyüléséből származó anomáliákra is. „[E] szempontból a Balázs Béla Stúdió filmjei nagyon ellentmondásos képet mutatnak. Egy olyan film, amelyik nyolc, tíz vagy tizenkét órán keresztül követi nyomon rendkívüli részletességgel egy pedagógiai kísérlet történetét egyfelől, és Dárday művészfilmjei másfelől, jelzik a vállalkozásban rejlő kétértelműségeket. Ha az első példánál maradok, kérdés, hogy az ilyenfajta dokumentálás mennyiben tekinthető még művészetnek, és hogy az alkotó mennyiben végzi el a kiemelést, sűrítést, művészi tipizálás feladatát. Ha viszont sűrít, tipizál – az arányok pontosabb láttatása érdekében »torzít« –, akkor ezt, úgy vélem, egyértelműbben kell vállalni. Ez azonban másféle érvényességre tart igényt, mert [...] a szociológiai és a művészi érvényesség nem azonos.”¹² Dárday munkáit illetően Huszár úgy véli, hogy a dokumentarista eszközöknek a játékfilmekbe való beemelése egyfelől izgalmas kísérleteket eredményezhet (itt a *Filmregényre* [1977] hivatkozik), másfelől felvetődik, hogy „a film mint művészet mennyiben gazdagodik azáltal, ha a rendező megpróbál valós élethelyzeteket reprodukálni, megőrizvén a mindennapok »közvetlenségét«.”

10 Nádasy László: Mit jelent Önnek a film? Válaszol: Huszár Tibor szociológus, *Filmkultúra*, 1979/2. 102–110, 107.

11 Nádasy, i. m. 108.

12 Uo. 108.

13 Uo. 108–109.

14 Uo. 109.

15 Józsa, i. m. 39, valamint 44. (Kiemelés az eredetiben – H. J.)

16 Nádasy, i. m. 109.

17 Uo. 109.

Miután Huszár kiemeli a filmnyelvi expanzió efféle lehetőségének eredményeit, így folytatja: „Ha Dárday bátrabban sűrít, szelektál, tehát valami módon kombinálódik ez a fajta szituatív rendezés – egy-egy szituáció mesterséges felidézése – azzal, hogy tudatosan és »önkéntesen« lekerékít, kiemel, aláhúz, tipizál, akkor talán ennek az újfajta szintézis-kísérletnek a lehetőségeit jobban sikerül realizálnia.”¹³ A cikk végkövetkeztetése pedig: „Mindenesetre érzek egy ellentmondást, ami azoknál a filmeknél a mondanivaló érvényességét is érinti, amelyek intuitív módon vágnak neki egy nagyon bonyolult valóságelemnek, azt szociológiai részletességgel ábrázolják, de úgy, hogy a szenvedély, az emóció, a kritikai indulat a legfőbb rendezőelv, és mégis föllépnek azzal az igénnyel, hogy a valóság szerkezeiteinek elemzését a tudományos munkára jellemző racionalitással végzik el.”¹⁴

A Huszár-interjúban felmerül egy gyakori párhuzam a BBS filmszociográfiái, illetve a népi falukutató mozgalom irodalmi szociográfiái között. E párhuzamot egyébként a BBS-filmek társadalmi-kulturális kontextusait elemezve Józsa Péter is megemlíti, a párhuzam létjogosultságát alapvetően elfogadó attitűddel: „Magyarországon mély gyökerei és erős hagyományai vannak a szociografikus társadalombírálatnak”; a cikk egy későbbi pontján Józsa a leggyakrabban hivatkozott párhuzamra, Illyés Gyula *Puszták népe* című munkájára utal.¹⁵ A Huszár-interjú azért érdekes, mert a szociológus elég szkeptikus e hasonlóságokkal kapcsolatban. Felhívja a figyelmet arra, hogy a falukutató mozgalom nem volt annyira egységes, hogy efféle összehasonlítás alapja lehetne, továbbá arra is, hogy a népi szociográfiából kiemelhető pozitív hagyományok egyrészt inkább irodalmi jellegű művek, például Illyéstől a *Puszták népe*, más kiemelkedő példák viszont túlzottan szaktudományosak. „Illyés nem lépett fel a fogalmi ábrázolás igényével; ő sajátos tényirodalmat, dokumentum-irodalmat művelt, s ebben számára a művészi alkotás törvényei meghatározóak voltak. Másrészt a tudományos szociográfia hagyományait tekintve Erdei »Futóhomok«-ja vagy Szabó Zoltán »Cifra nyomorúság«-a lehet a példa: az ő írásaikat a szigorú fogalmi kultúra jellemzi, e művekben minden kategória tudományos megalapozottságú.”¹⁶

A népi szociográfiával történő összehasonlításban jól érződik egy kényesnek mondható mellékszólam; erre Huszár is utal. Hiszen ha van hasonlóság, akkor abból az is következhet, hogy a jelenkori szocialista társadalom is ugyanolyan „beteg” és „eltorzult”, mint az a „Horthy-rendszer”, amelyre annak idején a népi szociográfia kritikai éle irányult. „Ezek a szociográfusok pontosan tudták, honnan jönnek és hova mennek. Azaz világos volt, hogy a feudális-félkapitalista magyar társadalom, a rendi-úri világ halálra van ítéelve. Tudták, hogy miért harcolnak. Világos volt a tagadás, világos volt az állítás.” Ehhez képest nehezebb megmondani, folytatja a gondolatot Huszár, hogy a szocialista társadalom körülményei között a filmes szociológiai kritika végső soron mire jelenti a választ. „Más szóval annak világos megfogalmazása okoz nehézséget, hogy a művészet a közösségi elvű társadalom ma még kétségtelenül kiforratlan mechanizmusait, struktúráit kívánja-e finomítani, vagy a feladata egyértelműen kritikai; mert a művészet mindig ellenzéki, nem szólva azokról, akik a polgári értékek nevében kérdőjelezik meg a »fennállót«. Talán nemegyszer e kérdések tisztázatlansága magyarázza – túl a módszertani dilemmákon – a filmszociológiákban tetten érhető konfuzitást.”¹⁷

Józsa Péter elemzése sok szempontból párhuzamos pályán halad a Huszár-interjú gondolataival; az egyik érintkezési pont a „változó társadalom” említett képzetköre, a másik pedig egy esztétikai szempontból érdekesebb mozzanat. A

filmszociográfia vizuális eszközeit tekintve ugyanis mind Huszár, mind Józsa a részletekből, töredékekből, metonimikus egységekből építkező jelleget tekintí meghatározónak. Józsa szerint „e tényeknek általában éppen az az értelmük – és *csakis akkor van értelmük* –, ha tudjuk róluk, hogy a filmtől függetlenek, s azt a módot, ahogyan a rendező a saját koncepciója szolgálatában kiszemelte és rendezte a tényeket, a szünekdoché (pars pro toto) viszonyába állítjuk az általa észlelt és értelmezni kívánt valósággal.”¹⁸ Nem szeretném teljesen közös nevezőre hozni Józsa és Huszár álláspontját, ami egyébként a köztük fennálló politikai és ideológiai különbségek miatt sem lenne méltányos. Józsa például sokkal elfogadóbb a dokumentumfilm és a játékfilm fúzióját („dokumentarista játékfilm”) illetően, és egész látásmódja inkább igazodik a film saját törvényszerűségeihez. Így például (Christian Metzre utalva) felhívja a figyelmet arra, hogy a dokumentumfilm és a játékfilm szétválasztása és diszkurzív különartása nem belső szükségszerűség, hanem egy mozi-centrikus történeti folyamat eredménye, amelynek végpontja a játékfilmes konvenciók kizárólagos normává válása.¹⁹ Talán ennél is fontosabb, hogy Józsa a korszakban meglehetősen úttörő módon nem kifejezetten a filmes eszközök eltéréseiben látja a dokumentum- és a játékfilm különbségeinek lényegét, hanem a befogadás eltérő stratégiáiban.²⁰ Más írásai alapján azt is megfigyelhetjük, hogy a befogadás jelentőségének kiemelése nála nem esetleges mozzanat: Józsa (sok egyéb kortárs elméleti fejlemény mellett) a befogadás-esztétika jelentőségével és törekvéseivel is tisztában volt.²¹

Annak megítélésében, hogy a filmes szociográfia megfelelhet-e a tudományos szociológia követelményeinek, Ember Marianne véleménye pozitívabb. „Több mint tíz esztendeje, hogy fiatal magyar filmesek rövid programot tettek közze, a sajtóban, *Szociológiai filmcsoportot!* címmel. Elképzelésük szerint [...] a személyes ismereteket, a fakó élményvilágot, a felszínes tapasztalatlanságot fel kell, hogy váltsa a rendszeres, szervezett, folyamatos és *tudományos alapon nyugvó*, határozott célkitűzéseket követő, kiterjedt anyaggyűjtés. E törekvés a magyar filmekben már korábban létezett tendenciákhoz kapcsolódott, és tudatosan kívánta alkalmazni a *szociológia módszereit*, kísérletet kívánt tenni arra, hogy a *tudomány leíró struktúráját* a film követelményeihez igazítsa.”²² Ember Marianne itt csak reprodukálja a *Szociológiai filmcsoportot!* törekvéseit, de cikkéből az is kiderül, hogy ezek megvalósítását nem tekintí képtelenségnek, a Gulyás-testvérek *Vannak változások* (1979) című filmjét (a szociográfiai hullám elapadása után) épp e program „késői eredményeként” üdvözlí. Szerinte a *Vannak változások* „[k]lasszikus filmszociográfia, amely törekvéseiben és anyagában közvetlen folytatását jelenti a hazai irodalmi szociográfia egyik ágának a *Magyarország felfedezése* sorozatból”.²³ A cikk befejezése további irodalmi párhuzamokra is hivatkozik: „Okos és a magyar filmben hiányt pótló alkotás ez a több mint két órás vállalkozás, igényt ébresztő: több hasonló törekvésű és elmélyültségű filmes szociográfiára lenne szükség, és ha a Balázs Béla Stúdióban nem, hát másutt kell, hogy elkészüljenek. A Veres Péter, Nagy Lajos, László-Bencsik Sándor, Csoóri Sándor által megkezdett irodalmi szociográfiák nyomát kell, hogy filmben folytassák.”²⁴ Noha Ember Marianne elfogadó attitűdje rokonszenvesebbnek tűnik Huszár Tibor tudományos szőrszálhasogatásánál, kétségtelen, hogy az ő értékelése is ellentmondásos, hiszen egyfelől közös nevezőre hozza a két világháború közötti népi szociográfia, illetve a szocialista korszak irodalmi szociográfiájának törekvéseit, másfelől Veres Péter, Nagy Lajos, Csoóri Sándor írásai aligha valósi-

18 Józsa, i. m. 44–45. (Kiemelés az eredetiben – H. J.) Fontos látni, hogy a Józsa által vizsgált dokumentumfilmes eszközök (mikroszkopikus felnagyítás, kontextusból kiemelés, konfrontáció) valamiképpen metonimikus karakterűek.

19 Uo. 43–44.

20 Uo. 44.

21 Vö. Józsa Péter – Jacques Leenhardt: *Két főváros – két regény – két értékvilág*, Gondolat, Budapest, 1981, 11–20, 19. skk.

22 Ember Marianne: Filmszociográfia – két fejezetben. Gulyás Gyula – Gulyás János: Vannak változások, *Filmkultúra*, 1980/2. 50–52, 50. (Kiemelések tőlem – H. J.)

23 Ember, i. m. 51.

24 Uo. 52.



Vannak változások

25 Dárday István: A magyar dokumentarizmus sajátosságai, *Filmvilág*, 1980/6. 14–18, 15. (Kiemelések az eredetiben – H. J.)

26 Lásd Kuczi, i. m. 9–111.

27 Báron György: Régi és új sablonok, *Mozgó Világ*, 1976/4. 19–23, 21. (Báron előszeretettel lépett fel az autenticitás prófétájaként, hiszen az avantgárd kísérleti film és a nagyjátékfilm viszonyát illetően később ugyanezt a kommerszválsási folyamatot ostromozta.)

28 Najmányi László: A Balázs Béla Stúdió, in Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1960–2001*, BBS – Orpheusz, Budapest, 2002, 85–98, 87.

tották meg a tőle igényelt következetességgel a tudomány „leíró struktúráinak” szisztematikus alkalmazását. Ez az ellentmondás a fogadtatás diskurzusának egyik töréspontjára utal: a társadalomtudományos megközelítés fogalmi-analitikus szintje, a filmes ábrázolás érzéki-konkrét képnnyelve, valamint a párhuzamként említett irodalmi szociográfiák műfaji és szemléleti heterogeneitása aligha hozható közös szintre.

A BBS-filmekkel foglalkozó írásokban az említett törésvonal nemcsak a filmszociográfia és a szociológia, hanem a filmszociográfia és a szociografikus (dokumentarista) játékfilm között is ott húzódik. Ezek a törésvonalak a diskurzus rendjén belül a *határátlépések* jogosultságának rendkívül kényes kérdését vetik fel. Ahogy elméleti vagy módszertani szempontból kifogásolható lehet a tudomány megismerő eszközeinek átvitele a filmre, ugyanúgy aggályok merülhetnek fel a képi hitelesség megteremtésének emblematisztikus elemeivel ellátott filmszociográfia eszközeinek játékfilmes felhasználását illetően is. Az utóbbi törekvések talán legfontosabb alakja, Dárday István a következőképpen értekezik erről: „A dokumentarizmuson belül tehát »tisztá« dokumentumfilmeknek azokat a filmeket kell tekintenünk, amelyek a valóság látható és tetten érhető jelenségeit [...] a maguk egyszerű, az *élet általi megkerülhetetlenségében rögzítik és szervezik filmi szerkezeté* azzal a céllal, hogy a jelenségek vagy azok összessége immanens lényegüket tárja fel nézője számára.” A dokumentarista filmek „*anyaga* [ezzel szemben] *többségében a kamera számára létrehozott, megrendezett* olyan valóságos élethelyzet-darabok, szituációk sorozata, *ahol a rendezés módszere folytán érvényesül ugyan az egyszeri megismételhetetlenség motívuma*, de ezek [...] egy előzetes rendezői elképzelés alapján szerveződnek – már a filmszalagra rögzítés folyamatában – dokumentarista filmi fikciót.”²⁵ Noha a korszak diskurzusaiban a dokumentumfilm és a dokumentarizmus (illetve a filmszociográfia) gyakran csupán egymás szinonimái, a „film fikció” fordulat alapján sejthetjük, hogy Dárday kifejezetten a dokumentumfilm és a dokumentarista játékfilmek közötti különbségtételre gondolt.

A fentiek átvezetnek a dokumentumfilmes törekvések *kritikái* felé. Olyan értékeléseket nem találunk, amelyek teljes egészében elvetették volna a dokumentumfilmes törekvéseket, hiszen a szocialista társadalom „valós” problémái iránti érdeklődés fontossága a korszakban az értelmiségi konszenzus része volt.²⁶ A bírálatok elsősorban formai és műfaji részletkérdésekre irányultak, ilyen volt például a dokumentum-forma kiüresedése vagy kommerszvé válása; a cselekvő hősök eszményítése; és végül a műfaj vizuális eszköztárának valamiféle parodisztikus vagy elhatárolódó megközelítése. A hetvenes évek közepe táján kezdik szóvá tenni, hogy az irányzat bizonyos, elsősorban a filmi hitelességet szavatoló formai elemei egyre inkább sablonokká válnak. A cikkek egyrészt a dokumentarizmus kifáradásáról beszélnek, másrészt az egyre nagyobb szakmai elismerést arató új formával, a dokumentarista *játékfilmmel* szembeni kritikai távolságtartást, nem egy esetben fanyalgást tükrözik. „Szomorú látni, hogy egy nemrég még erővel teli irányzat milyen gyorsan alakította ki a maga sablonjait” – írja Dárday *Jutalomutazás* (1974) című filmjéről Báron György.²⁷ Egyes, az avantgárd művészethez kötődő alkotók pedig a saját perspektívájukból nézve parodisztikus jegyekként mutatták be az ideáltipikus BBS-dokumentumfilm formai sajátosságait. „Végy egy szegény cigányasszonyt, ültess le a nyomora közepébe, állítsd be művészi-re a világítást, meredj az arcába a kamerával, mfg ki nem fog a film. Ez volt a recept” – írja visszatekintve a dokumentarista korszakra Najmányi László.²⁸

Itt felmerül egy olyan kétpólusú diskurzuselem is – lásd „részletek naturális hűsége” vs. „teljes igazság” –, amely egyszerre ragadja meg a filmszociográfia vagy szociografikus játékfilm, rész vagy egész, leírás vagy elbeszélés dilemmáját. Mind Palotai, mind Huszár arra a Lukácsra hivatkoznak, aki a riportregény, a naturalizmus, az avantgárd hibájának egyaránt azt tartotta, hogy a részletre, a töredékre koncentrálnak, az egész, a tipikus helyett. A BBS filmjeire vonatkozó diskurzusban nem ritkán előforduló efféle megjegyzések egy olyan esztétikai beszédrenddel érintkeznek (és feltételezhetően abból is származnak), amely megkérdőjelezi a „részlet” és a „töredék” domináns módon történő alkotóművészeti alkalmazását. Lukács György több, még a harmincas években keletkezett vitacikkében (részben a „riportregény” és az „új tárgyiasság” újmódi naturalizmusával, részben az akkori avantgárd irányzatokkal vitatkozva) elutasította vagy megkérdőjelezte az efféle műalkotások korszerűségét, progresszivitását.²⁹ A BBS filmjei körüli diskurzusok annál is inkább érintkezhetek Lukács nézeteivel, mert a „riportregény”, illetve a „naturalizmus” értékeit vitató tanulmányai a *szociológiai-szociográfiai* ábrázolásmód bírálatához, a „polgári avantgárd” értékeit vitató írásai pedig az *experimentális* filmezés bírálatához nyújthattak fogalmi eszközöket. (Utóbbira nem találtam adatot, de érdekes látni, hogy Lukács esztétikájának normatív és normalizáló alkotóelemei mintegy lefedik mindegyik „formalistának” tekinthető BBS-paradigmát.) A Lukács előfeltevéseit elfogadó marxista esztétika szemszögéből felvetődhet, hogy a metonimikus részletek kultusza nem vezet-e valamiféle esztétikai eltévelyedéshez, ahogy korábban megtörtént, egyrészt az „új tárgyiasság”, másrészt az avantgárd esetében? A dokumentumfilmek leírásába jól érezhetően leszűrődik valami abból a terminológiából, amellyel a korszakban Lukács nyomán a „formalizmus” bűnébe eső irodalmi társadalomkritikát értelmezték.³⁰ Nem mindenki gondolta végig ezt olyan szisztematikusán, mint Józsa Péter vagy Huszár Tibor, de a terminológia egyes elemei (lásd „aprólékos leírás”, „részletek”, „töredékek” stb.) egyrészt két erősen „tárgyas” diskurzus belső rokonságára hívták fel a figyelmet, másrészt utaltak arra, hogy a pozitív társadalmi indulatokkal telített műfajok vizuális jelentősségüknek leírása a korszakban retrográdnak vagy dekadensnek tekintett esztétikai kánonokkal, jelrendszerekkel is érintkezett.

Avantgárd és experimentális törekvések

A BBS a hetvenes-nyolcvanas években a hazai experimentális filmezés legfontosabb, szinte kizárólagos műhelyének tekinthető. A kísérleti produkciók körüli diskurzusok megítéléséhez tudni kell, hogy a Stúdió elég korán eltávolodott azoktól a kultúrpolitikai elképzelésektől, amelyek szellemében létrehozták; a BBS-ben forgatott filmek szemléletileg és formanyelvileg mind kevésbé érintkeztek a nagyjátékfilmek világával, és végül a pénzügyi, valamint a generációs ellentétek mellett egyre jobban kiéleződött a művészi ellentét is a professzionális nagyjátékfilm és a BBS-filmek között.³¹ Erre az experimentális film és a nagyjátékfilm közötti „fúzió” példakép-értékű rendezője, Bódy Gábor is felhívta a figyelmet, egyrészt dokumentarizmus és játékfilm, másrészt kísérleti film és játékfilm viszonyára utalva. „Nagy ellenérzés fogadta végső soron mind a két formációt, mind a két vállalkozást. Egyrészt a miatt, mert a filmszakmánál nem volt sok közös érintkezési felület. Pontosabban a szakma nem ismerte fel ezeket a közös érintkezési pontokat.

29 Vö. Lukács György: Riport vagy ábrázolás?, ford. Eörsi István, in Lukács György: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1986, 96–111; uő: Elbeszélés vagy leírás?, ford. Gáspár Endre, in Lukács, i. m. 160–187.

30 E beszédrendbe illeszthetők a filmes naturalizmus előnyeit/hátrányait mérlegelő Nyerges Andrásnak a naturalizmusra és Zola irodalomesztétikai nézeteire tett utalásai is. Lásd Nyerges, i. m. 35, 37.

31 Lásd Durst György: Mi újság a Balázs Béla Stúdióban?, *Filmvilág*, 1980/10. 20–21.

32 Idézi Antal István – Jeles András, i. m. 14.



Ex-kódex

33 Idézi Durst György: Egy stúdiótitkár feljegyzései, *Filmvilág*, 1986/6. 13–14, 14.

34 Báron György: Kor-körképek, *Filmvilág*, 1985/5. 3–8, 5.

35 Kovács András Bálint: Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral, *Filmvilág*, 1983/6. 10–13.

36 Lásd Dániel Ferenc: Vércseppek szuperközeli, *Mozgó Világ*, 1981/3–4. 10–17.

37 Báron György: Kor-körképek, i. m. 5–6.

38 Tábor Ádám: Egy fény-érzékeny film, *Filmvilág*, 1985/5. 8–10.

Rossz lelkiismerettel és féltékenységgel reagált az egészre, és nagyon könnyen le tudta veregetni a vállairól, hogy ez nem film. Film címén csak a mozira gondolva.”³²

Ezek a feszültségek egyértelműen meghatározták a Stúdió kísérleti tevékenysége körüli diskurzusokat. A „professzionális nagyjátékfilm” normái felől nézve a kísérletezés egyaránt számíthatott dilettánsnak, lila művészkedésnek, pénzposcékolásnak, ezoterikus gyakorlatnak. E diskurzusok elemek ráadásul érintkeztek a hivatalos kultúrpolitikának az avantgárd filmművészetről és általában az avantgárd művészetről kialakított *normalizáló* álláspontjával is. E mozgással ellentétes irányú volt az a széles körben ható elképzelés, hogy a BBS-ben készült kísérleti munkák a Stúdió által teremtett kivételes értékek közé tartoznak, egyrészt mert összhangban vannak a nemzetközi filmes élvonallal, másrészt mert a külföldi elismerések is ezt igazolják. Ugyanakkor a pólusok sem írják le teljesen az összes lehetőséget, hiszen széles körben ható elképzelés volt az is, hogy a kísérleti filmek csak előmunkálatok, amelyek beépülnek a később leforgatandó játékfilmekbe. E felfogás szerint a BBS afféle *kutatólaboratórium*, amelyben a filmes kifejezés alapelemeit tanulmányozzák. Ezt a nézetet a BBS műhelyében alkotó filmesek (például Bódy Gábor), de a kultúrpolitika képviselői is hangoztatták. Az efféle diskurzusok az előzetesség, az előkészítés, sőt az *alapkutatás* fogalmához kapcsolódnak. A BBS egyik közgyűlésén megjelent Pál Lénárd akadémikus például a következőképpen méltatta a Stúdió munkáját: „A Balázs Béla Stúdió ideális esetben a nemzeti filmgyártás »kutatólaboratóriuma« volna, kissé nagyképű hasonlattal: olyan szerepet vállalt és kellene vállalnia a jövőben is, mint amelyet a gyártmányfejlesztéseket, új technológiákat előkészítő tudományos alapkutatások sora vállal az iparban.”³³ Ez a felfogás, természetesen változó értékhangsúlyokkal, a filmkritikában is megjelenik: „Tímár filmjei [...] inkább előtanulmányoknak tűnnek, mint befejezett kész műnek. Nincs ebben semmi rosszalás: kísérlet, tanulmány, töredék – a BBS legsajátabb műfajai ezek.”³⁴

Bódy szerint „[a] kísérleti filmekben felhalmozódott tapasztalat és szemlélet biztos, hogy átsugárzik a játékfilmekbe is, különösen azokba, amelyek ezt az ipart a művészet közelébe emelik”.³⁵ Bódy játékfilmes munkáit a kritikusok is előszeretettel értelmezték a kísérleti filmek valamiféle folytatásaként, a művészi hitelesség szempontjából a kísérletek visszaigazolásoként, strukturális szempontból azok halmazaként vagy mozaikjaként.³⁶ Más rendezők esetében pedig egyértelműnek látszott az a felfogás, hogy az experimentális hatások játékfilmben olvasztása nem egyéb, mint kommersz kisajátítás. Különösen Müller Péter Ivánnak a BBS-ben forgatott, *Ex-kódex* (1983) című filmjét illették ezzel a kritikával. „Kétségtelen: az experimentális film modora, külsőségei ugyanolyan könnyen imitálhatók, mint a hagyományos művészfilméi; itt talán még nehezebb tetten érni a csalást, a technikai trükkök és homályos bölcselkedések ködfüggönye mögé rejtett semmitmondást. [...] kialakult az experimentalizmus giccsváltaja, mely pusztán a tetszetős külsőségeket reprodukálja [...]. E típus eddigi legcsúszgatóbb dokumentuma Müller Péter Iván *Ex-kódexe*.”³⁷ Az idézett részlet a professzionális, de az avantgárdal egyébként rokonszenvező filmkritikus jellegzetes véleménye; jellemző, hogy az ezotéria jelenségeihez kifejezetten vonzódó, az avantgárd művészeti szubkultúrában otthonosabb Tábor Ádám sokkal pozitívabban értékelte ezt a filmet.³⁸

Az *Ex-kódex* ellentmondásos értékelése átvezet egy újabb, az avantgárd-experimentális filmezésből kinövő kérdéshez, a neoavantgárd és az „új szenzibili-

tás” közötti fordulat vagy átmenet problémájához. A BBS belső kiadványaként láttak napvilágot 1984-től a *Mozgó Film* sorozat kötetei, Forgács Péter, György Péter, Mátis Lilla, Kovács András Bálint szerkesztésében és közreműködésével. A kötetek a Kádár-korszak „átmeneti” nyilvánosságának termékei, a BBS engedélyezett kiadványaiként jelentek meg, de a szerzők köre, az avantgárd-alternatív kultúra iránti vonzódása inkább a képzőművészeti szamizdat világához kapcsolja a vállalkozást.³⁹ A sorozatban az avantgárd és underground filmek, valamint a hozzájuk kötődő értelmiségiek szemléletmódja dominál, ezért a kísérleti film és az avantgárd megítélése kedvezőnek mondható. Sneé Péter Szirtes János filmjeivel foglalkozó esszéje a dokumentarista film bizonyos formai-szemléleti elemeihez viszonyítva indokolja a kísérleti film létjogosultságát. A dokumentarista filmekben „eleve a hitelesség látszatát keltette a gyakran igen primitív körülmények közt, állókamerával forgatott informális kézi híradás. Hiába oldódott később valamennyire a szegénység szorítása, a képi igénytelenség kötelező hagyománnyá ért, kvázi garantálni látszott az őszintén, kerteles nélkül való elszólást, a manipulálatlanságot.”⁴⁰

Sneé Péter szerint a kísérleti film megjelenése afféle válasz a dokumentumfilm eszközei formai igénytelenségére. „A szociografikus hitelt ismét meg kellett támogatni a műalkotás bensődleges értékeivel, hogy teljeskörű művészi produkumként is funkcionálhasson. Ezt a technikai lehetőségek kibővülése és egy világjelenség hazai feltűnése: az experimentális filmezés divatja tette lehetővé. Azzal, hogy a film önmaga tárgyává, témájává emelkedett, legbensőbb érdekeltségi körét lelta meg. [...] Amennyire hasznos volt viszont e tendencia, annyira megmaradt szűk körben, számunkra valósága megkérdőjeleződött. Esztéták és gyakorló filmesek csemegéjeként vált ismertté csupán.”⁴¹ Írása azért is érdekes, mert valamiféle kompromisszumra hajló érzékenység hatja át. Az esszé elején kiemeli a dokumentumfilm és a kísérleti film történeti-logikai egymásrataltságát, később pedig a kísérleti film ezotrikussága („esztéták csemegéje”) és a játékfilm ettől eltérő vizuális kultúrája közötti kölcsönhatásokat hangsúlyozza. „Az innét szétgyűrűző új vizuális kultúra az eddigiektől lényegesen elütő, más típusú filmek leforgatását tette lehetővé. Amit Huszárik zsenialitása megelőlegezett, most ért be igazán.”⁴² Sneé szerint a dokumentarizmus által közvetített „társadalmi valóság” helyére az újabb filmekben a „tudati valóság” megjelenítése lép, de ezek alatt már nem a kísérleti film laboratóriumi effektusait és filmnyelvi skicceit, hanem az ezeket integráló, szintetizáló „új szenzibilitás” alkotásait érti, így elsősorban Szirtes András *A pronuma bolyok története* (1983) című munkáját.

Sneé esszéje a kísérleti filmben rejlő szubverzív szemiotikai tartalmakat összekapcsolja azzal az elképzeléssel, amelyet Bódy is hangoztatott a kísérleti film egyik formájával kapcsolatban, hogy ti. a szokatlan, provokatív vagy tabu alá helyezett dolgok filmre vétele is kísérleti filmezésnek tekinthető.⁴³ E filmek hatása, funkciója lényegében *ideológiai* karakterű. „A felületes létnyaggyárára és a dolgok éppígy-valóságának alátámasztására mindig is kapható ideológia természetes ellenségévé lett a dolgok más milyenségét nyomtatékosító és esetenként szkeptikus alkotásmód. [...] A társadalom másságának, az emberi világ különbözőségének felmutatásával neveltségessé teszi a dogmatista »marxista« hitvilágot, a csoportok, kisebbségek, eltussolt történetek bemutatásával, érdekeik kifejtésével rávilágít a »megvalósult szocializmus« gyakorlati valótlanására.”⁴⁴ Sneé itt egy olyan szempontot is érint, amely voltaképpen a dokumentarizmus és az

39 *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Budapest, BBS, 1984. (A borítógyárákat jellemző módon több illegális művészmagazin szerkesztője-kiadója, Galántai György készítette.)

40 Sneé Péter: „Elbírnai metszőbb fény világát”, *Mozgó Film 1.*, i. m. 67.

41 Uo. 69.

42 Uo. 69.

43 Zsugán István: A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Beszélgetés Bódy Gáborral, *Filmvilág*, 1980/6. 2–7, 4.

44 Sneé, i. m. 71.

45 Lásd Szentjóbby Tamás *Kentaur* (1975) vagy Dobai Péter *Archaikus torzó* (1971) című munkáját. Dobai szerint „[a]z *Archaikus torzó* [...] frontálisan és magányosan áll szemben egy erőszakos társadalmi berendezkedéssel, egy magát még filozófiailag is kikezdehetetlennek tartó hatalommal, mely szólamokban munkás-paraszt hatalomnak hirdette magát, de a munkások nevében szentesített Párt hatalmából [...] maguk a munkások soha nem részesültek” – írta később saját filmjéről az író/rendező. (Dobai Péter: In loving memory of BBS, in Antal István és mások (szerk.), i. m. 47–71, 58. – Kiemelések az eredetiben – H. J.)

46 Tábor Ádám: Képrombolás – Kentaur. Szentjóbby Tamás filmje, *Aktuális Levél* (5), 1983 nyár, 15–16.

47 Tábor Ádám: Képrombolás – Kentaur. Szentjóbby Tamás filmje, in Tábor Ádám: *A váratlan kultúra*, Balassi, Budapest, 1997, 120–122, 120. Vö. Hirsch Tibor: Törtélen és megtört filmek, *Filmvilág*, 1986/6. 3–7, 6.

48 Hirsch Tibor: Kísérlet kísérletekkel, *Filmvilág*, 1985/12. 61–62, 61.

avantgárd film kérdéseinél egyaránt tárgyalható. Számos olyan film készült ugyanis a BBS-ben, amelyek alkotóikat, szemléletmódjukat, eszközeiket tekintve inkább az avantgárdhoz sorolhatók, ugyanakkor dokumentumfilmek is – e munkákban a dokumentumigény és az avantgárd eszköztár egy „szublimált” vagy szofisztikáltabb dokumentarizmus érdekében kapcsolódik össze egymással, többnyire ideológiakritikai funkcióval, például Szentjóbby Tamás és Dobai Péter filmjei esetében. E filmek társadalomkritikai hatóereje nem az ábrázoláson, hanem inkább a szubverzív montázstechnikán alapszik.⁴⁵ A „dogmatista »marxista« hitvilág” nevetségessé tétele, vagy „a »megvalósult szocializmus« gyakorlati valótlansága” olyan problémák, amelyek rendre megjelennek Szentjóbby Tamás *Kentaur* (1975) című filmjének elemzésekor. A *Kentaur* a BBS „dobozba zárt” filmjei közé tartozik, érdemi méltatása elsősorban a művészeti szamizdatban, illetve a Nyugaton kiadott lapokban történt. Tábor Ádám 1975-ben írt esszéje a filmről 1983-ban jelent meg az *Aktuális Levél* ötödik számában.⁴⁶ Tábor írása felhívja a figyelmet arra, hogy a *Kentaur* egyrészt a dokumentumfilmzés meghaladása („szétrobbantása”), másrészt autentikus megvalósítása is: „a számára adott *legexoterikusabb* eszközökkel munkálja meg a számára adott *legexoterikusabb* tárgyat: a *legkevesebbek* által gondolt gondolatokat a *legtöbbek* által átélt életre vonatkoztatja.”⁴⁷

A *Mozgó Film* első kötetéről érdekes recenzió jelent meg a *Filmvilágban*. Hirsch Tibor cikke reflektál arra, hogy a kötet a Stúdió experimentális tevékenységét kívánja dokumentálni, illetve értelmezni. Hirsch a „kísérleti film” definícióját illetően a kötet írásaiban körvonalazódó értelmezések nyomán kétféle pólust határoz meg. „Van, aki teljesen kitágítva a kategóriát, az elfogadott kultúra-fogyasztási konvenciók alapján megközelíthetetlen filmeket mind kísérleti filmnek nevezi, illetve nevezteti; a forgalmazás tanácstalan gazdái szájába adva a meghatározást. A legtöbben mégis tartják magukat a szűkebb és pontosabb értelmezéshez: a kísérleti film a filmmel való kísérletezést jelenti; a kísérleti film mindenekelőtt – vagy kizárólag – a filmről szól.”⁴⁸ A cikk kitér a dokumentarista irány egyik jellegzetes (a kísérletezéssel érintkező) fogására is, amely sok elismerő, illetve fanyalgó bírálatot kapott. Ez a „filmhelyzet-tudatosító” dokumentarizmus: a film megkonstruáltságának olyan fogásokkal történő tudatosítása, amelyek a nézőt figyelmeztetik arra, hogy a „dokumentarista becsületesség” igazságigénye is ugyanolyan manipuláció eszközévé válhat, mint a játékfilm fikciós világának megkonstruáltsága.

Hirsch azonban kitér egy ennél fontosabb kérdésre is, az experimentális film korszakát követő „új érzékenység” felbukkanására. A recensens szerint a *Mozgó Film 1.* már érzékeli és feszegeti azokat a problémákat, amelyeket Bódy a *Kutya*



Jégkrémbealett

éji dala (1983), Wahorn András és a Bizottság együttes *Jégkrémbealett* (1984), Xantus János *Eszkimó asszony fázik* (1983), Müller Péter Iván *Ex-kódex*, valamint Szirtes András *A pronuma bolyok története* című filmje felvet – ugyanakkor még a konceptuális film, az avantgárd film, a kísérleti film meghaladott fogalmi készletével jellemzi őket. Izgalmas határhelyzetről van szó; egy irányzat, egy stílus éppen felismeri önnön határait, megérti önmagát: „miközben az egész kötetet meghatározza ennek a valaminek [az „új érzékenység”-nek] a jelenléte, sőt a szerzők vele való nyilvánvaló affinitása, még – önhibájukon kívül – nem nevezheti nevén. A filmek, amikre hivatkozhatnának, részben már megszülettek, vagy éppen születnek, de ez a kötet megjelenéséhez képest mindenképpen már múlt idő.”⁴⁹ Nos, 1983-tól kezdődően a képzőművészeti szamizdatban már heves viták folynak az avantgárd haláláról és az „új szenzibilitás” eljövételéről, mely irányzat szempontjai később Bódy, Wahorn, Xantus, Szirtes, Müller Péter Iván filmjeit illetően az interpretáció legfontosabb vonulatává váltak. E diskurzus elindítója a képzőművészek részéről Birkás Ákos festő, a művészettörténészek részéről pedig Hegyi Lóránd volt. A Galántai György és Klaniczay Júlia által kiadott *Aktuális Levél* folyóiratban körvonalazódtak először azok a művészettörténeti mozgások, amelyek kritikusan viszonyultak a neoavantgárd teljesítményeihez, és új korszak bekövetkezését diagnosztizálták.⁵⁰ Az *Aktuális Levél* nemcsak a képzőművészeti színtér átrendeződését követte nyomon, hanem keretet nyújtott az „új szenzibilitás” és a „posztmodern” körüli viták megjelenítésére, lehetőséget biztosított e fogalmak mibenlétének végiggondolására akkor, amikor az efféle törekvések a hazai irodalmi és művészeti életben csak szórványosan jelentkeztek. E szórványos példák egyike a *Művészet* című folyóirat egyik 1983-as cikke, amely megemlíti az avantgárdtól a posztavantgárd felé vezető fordulatot: „A magyar művészetben Bódy Gábor filmrendezőnél tapasztalható hasonló fordulat, mint Birkás Ákosnál. Bódy az 1970-es évek *Filmnyelvi Sorozatának* elemző-strukturalista arcúlatát váltotta fel a *Psyché* pszeudotörténelmi tablójának példaszzerű posztmodernista stíluszekletikájával.”⁵¹ Az új szenzibilitás koncepciójának hazai elismertetését szorgalmazó Hegyi Lóránd a magyar kísérleti film történetét bemutató kiállításról írott 1983-as recenziójában már foglalkozik az új érzékenységnek a neoavantgárd és konceptuális kísérleti filmezést valószínűleg felváltó új korszakával, noha hazai filmes példákra ekkor még nem hivatkozhat.⁵²

A BBS-filmek avantgárd-kísérleti vonulatára vonatkozó kritikai diskurzusok áttekintése egyfelől jellegzetesen kétosztatú, másfelől nagyon sok kisebb diskurzuselem felé is szétszalazható beszédrendet mutat. Az ilyesfajta filmek elismerése egyrészt a művészeti progresszió és az autenticitás képzetköréhez kapcsolódik, igazodva ahhoz a kritikai közmegegyezéshez, hogy a hetvenes évek legkorszerűbb és legautentikusabb meghatározó művészeti trendje a neoavantgárd volt.⁵³ A BBS avantgárd és kísérleti filmjei körüli diskurzusban ugyanakkor jellegzetes *normalizáló* attitűdök is megmutatkoztak. A normalizáló törekvések érkezhettek a „szakma” irányából, ide kapcsolhatóak azok a megjegyzések, amelyek szerint a kísérleti filmek felrúgják a szakma szabályait, és (ebből eredően) érthetetlenek vagy élvezhetetlenek. E megközelítés mellett körvonalazódik az a beszédrend, mely szerint a kísérleti filmezés célja a laboratóriumi munka, a jövő filmművészetét előkészítő alapformák kikísérletezése. Az efféle argumentáció egyrészt mentetgeti vagy magyarázza az experimentális film széles körben hangzottatott „érthetlenségét”, másrészt önmagában is gyanút kelt. Az avantgárd

49 Uo. 62.

50 Lásd Birkás Ákos: Ki az áldozat? Ki a tettes? Mi a teendő?, *Aktuális Levél* (1), 19–30; 31–41; uő: „Die Budapester Szene”, *Aktuális Levél* (10), 3–5; valamint Hegyi Lóránd: „Trans-avantgarde” – „post-modern” – „új szubjektívizmus”, *Aktuális Levél* (3), melléklet. (Az AL-ban közölt szöveg egy része megjelent Hegyi kötetében is; lásd Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*, Magvető, Budapest, 1983, 200–217.)

51 Gyetvai Ágnes: A Föld szelleme. Birkás Ákos festőművész műhelyében, *Művészet*, 1983/12. 18–21, 20.

52 Hegyi Lóránd: film/művészet. Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről, *Filmvilág*, 1983/7. 9–13.

53 Ugyanakkor néhány BBS-produkció kapcsán fogalmazódtak meg azok a neoavantgárdal kapcsolatos ellenérzések is (mégpedig nem a hivatalos kultúra, hanem az ellenzéki underground képviselőjének oldaláról), amelyek a szélsőjobb oldali és a szélsőbalos radikalizmus veszélyeit hangsúlyozták, elsősorban Magyar Dezső, Bódy Gábor, Hajas Tibor, Dobai Péter munkáit illetően. Lásd Kenedi János nyilatkozatát: in Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. Interjúk*, Budapest, 1995, T-Twins, 200–201.

54 Lásd Bujdosó Alpár: Újra a kísértetről, *Magyar Műhely* (90), 1983. december, 1–7.

képviselői ugyanis gyakran idegenkednek az *előzetességet* sugalló felfogástól, mert úgy gondolják, hogy ez megkérdőjelezi törekvéseik autonóm művészetként való elfogadását.⁵⁴ A „felhígulás” diskurzuseleme pedig leginkább a kritikai gyanakvás jellegzetes toposzaként tűnik fel, illetve rámutat a neoavantgárd gondolkodástól sem idegen olyan általános folyamatokra és szimptomákra, mint az autentikusság felértékelése, valamint a félelem a „kommersz” általi kisajátítástól.

Szubkulturális nyilvánosság és ellendiskurzus

A korszak sajátos nyilvánosság-viszonyai között a BBS tevékenysége a nyilvánossághoz kapcsolódó sokféle feladatot látott el, illetve sokféle fogalom és metafora mentén értelmeződött. Az egyes (akár leíró-analitikus, akár metaforikus) megfogalmazások arra a kettőségre utalnak, hogy a korszak kulturális és művészeti nyilvánosságában a BBS kivételezett helyet foglalt el, optimalizálni tudta az egyébként többnyire korlátaiból, kedvezőtlen adottságaiból fakadó lehetőségeket. Ilyen volt az alacsony dotáció, illetve a „bemutatói kötelezettség” hiánya – ami ugyanakkor nemcsak a szoros cenzurális ellenőrzés, hanem a *filmfesztivál* hiányát is jelentette, ez utóbbit pedig a BBS tevékenysége mindenképpen megsínylette. E faktorokat pozitív módon egészítette ki az önszerveződés, továbbá az autonómia a vezetésben és a szakmai működésben. Ezek a körülmények elegendőek voltak ahhoz, hogy a Stúdió a korszak „átmeneti” nyilvánosságának jellegzetes formájaként, illetve afféle *demokráciakísérletként* rögzüljön az utókor emlékeztében. Hogyan látták a kortársak a Stúdió nyilvánosságának sajátos természetét?

Egyes visszaemlékezések *idealizáló* elemei összhangban vannak azokkal a mai elgondolásokkal, amelyek szerint a Stúdió a demokrácia és a nyilvánosság szigete volt a korlátozott-ellenőrzött „első” nyilvánosság körülményei közepette. Ilyen idealizált-idealizáló nyilvánosság-képet fogalmazott meg például Kardos Ferenc. „Valahogy a demokratizmust ott kezdtük el tanulgatni egymás között. Amit a művészeti irányításon, a művészetpolitikai demokratizmuson értünk, azt mindig kicsit visszavezetjük ma is a Balázs Béla Stúdióra. A Balázs Béla Stúdió a Szövetség felügyelete alatt működött [...] de a stúdió egyfajta öngazgatást, önkormányzati rendszert élvezett. [...] Azt a fajta demokratizmust, amit ott éltünk át, azt a József Attila-i álmod, hogy a hozzáértők közös gyülekezetében hányini-vetni meg közös dolgaink, azt mi ott tanultuk meg a Balázs Béla Stúdióban.”⁵⁵ Mások inkább bizonyos *technikai-ügyviteli* mozzanatokon keresztül ragadták meg a Stúdió nyilvánosságának a természetét. „A Balázs Béla Stúdióban a filmkészítés kezdete óta bemutatási kötelezettség nélkül készülhettek az alkotások. [...] Egy-egy filmterv elfogadása az egész tagság feladata, s nem érzi magát kényelmetlenül senki, ha vissza kell utasítani egy forgatókönyvet. Kollektív a felelősség is, ha egy jónak ígérkező terv elkészülte után kiderül, hogy talán mégsem kellett volna beindítani a filmet. Ez a demokratikus döntési jog biztosítja az alkotói szabadságot, a kísérletezés, a tévedés szabadságát.”⁵⁶

A BBS-ben uralkodó demokratikus légkört és szokásrendet általában pozitívan szokták értékelni, sokan a korszak egyetlen demokratikus módon működő „hivatalos” művészeti intézményének tekintették; ugyanakkor az is látható, hogy a Stúdió működésének sajátos önszabályozó mechanizmusai néhány résztvevőt kétkedéssel vagy ellenérzéssel töltöttek el. Többen utaltak (igaz, inkább csak

visszatekintve) a Stúdió értekezleteinek agressziótól áthatott légkörére, a klikkesedésre, továbbá a minden ilyesféle csoportképződményben szükségszerűen létrejövő informális *ellenhatalom* kiépülésére is. „A keddek csatákká váltak, nekem, aki a kölcsönös tisztelet balázsbéláját szerettem volna viszontlátni, nehéz volt elfogadnom az agresszivitást és hatalmi harcot, ami a különböző csoportok között dúlt. Megpróbáltuk a vitákat civilizált keretekben tartani, de azért néha elcsattant egy-egy pofon.”⁵⁷ Najmányi László még kaotikusabb képet fest a Stúdió működésének általa látott korszakáról, visszaemlékezését az idealizáló megközelítések *fonákjának* vagy akár *torzképének* is tekinthetjük. „A viták engem valamiféle balkáni rablóbanda akció előtti tanácskozására emlékeztettek. A megjelent tagság [...] két frakcióra szabdálva, ordítozva, káromkodva védte a maga igazát, és támadta a másikat. A vitának nem láttam értelmét, mert az egyik fél sem akarta megérteni, amit a másik mond.”⁵⁸

A hetvenes–nyolcvanas évek sajtójában a már említett idealizáló motívumok dominálnak, a Stúdió működésének anomáliáira vonatkozó megjegyzések pedig többnyire a nyolcvanas évek derekán erősödnek fel, egyrészt a „vadhajtások”, másrészt a „gettó” képzetköréhez kapcsolódva. Antal István *A magyar filmkultúra műhelyei* című sorozatának harmadik részében beszélgetett a BBS tagjaival. Surányi András: „Mi megpróbálunk demokratikus módon tevékenykedni. Ez azt jelenti, hogy a vezetőség választott testület, a tagság választja meg többségi alapon. Másrészt a vezetőség képviselői szerv. Döntési joga és kötelezettsége van, a tagság által bármikor felülbíráható, visszahívható és leszavazható. Ez a filmtervekre is vonatkozik.”⁵⁹ Míg Surányi a döntéshozatal és a képviselői kérdéseit említi a demokrácia szempontjából, addig Xantus János az átláthatóság, az információáramlás és a nyilvánosság jelentőségét hangsúlyozza, utalva arra is, hogy e téren még volna mit javítani: „Azt látom a legfontosabb feladatunknak a BBS-ben, hogy ki lehessen alakítani egy olyan szituációt, amelyben mindenki mindenről tájékoztatva van. Vitathatatlan, hogy a BBS nagyon demokratikus intézmény, de meg kellene értenünk végre, hogy a Stúdió már túljutott a demokrácia feletti eufórián. Szerintem ma már a demokráciának elsősorban nyilvánosságot kell jelentenie a BBS-ben. Tehát olyan légkört kell teremtenünk, amelyben egyszerűen hozzáférhető minden, ami körülvesz, és amihez közöm van, és azt át tudom tekinteni, és amit mondok vagy csinállok, az nyilvánosság is válik rögtön.”⁶⁰

A demokratikus működéshez a Stúdió bizonyos fokú *nyitottsága* is hozzátartozott; olyanok is készíthettek filmet a műhelyben, akik nem rendelkeztek filmes képzettséggel vagy végzettséggel. E körülmény fogadtatása ellentmondásos volt. Egyes fórumokon a Stúdiót a „dilettantizmus” menedékeként, sőt fellegváraként emlegették, és ez a megítélés olykor a tagságtól sem állt távol. „Nagyon kétarcú dolog a BBS »nyitottsága«. [...] Ugyanis, amikor híre ment, hogy könnyen lehet a BBS-ben forgatáshoz jutni, mindenki idesereglett, és majdnem mindenki meg is kapta a lehetőséget [...] sok »outsidernek« valóban örülnünk kellett, mert sajátos színt hoztak a stúdió filmjeibe, azért nagyon sok »hétvégi filmes« is volt közöttük.”⁶¹ A szubkulturális nyilvánosság ellentéte, illetve végpontja a „gettó”. Míg a szubkulturális nyilvánosság olyan fél-nyilvánosságként értelmezhető, amelynek erényeiből és eredményeiből egy nagyobb „nyilvánosság-halmaz” is profitálni tud; addig a „gettó” a külső nyilvánosság (többnyire kényszerű) kizárása, illetve a belső nyilvánosság önmagába záródása, a belterjes, önmagára referáló kommunikáció territórium. Feltételezhető, hogy a nagyjátékfilm-gyártás a

57 Kézdi-Kovács Zsolt: A kezdek, in Antal és mások (szerk.), i. m. 33–43, 43.

58 Najmányi, i. m. 86.

59 Antal István: A magyar filmkultúra műhelyei 3. A BBS, *Filmkultúra*, 1980/1. 96.

60 Uo. 96–97.

61 Uo. 98. (Matkócsik András)

62 Kovács András Bálint: Hiányzó nemzedék, *Filmvilág*, 1986/6. 2. (Kiemelés az eredetiben.) A „művészeti gettó” metaforát hasonló értelemben használja Koltai Ágnes (Hallgat a mély, *Filmvilág*, 1988/8. 10–12, 11.).

Stúdió munkájáról többnyire *mindig* ezt gondolta; a nyolcvanas évek második felére azonban a Stúdió munkájával (és akár az experimentális filmmel) rokonszenvező szakemberek is egyre inkább úgy vélték, hogy a BBS gyakorlatilag kulturális zárvánnyá vált, elgettósodott. „Nem előkészítő terepe, gyakorló tere többé a fiatal filmeseknek, hogy azok később átvigyék tapasztalataikat a profi filmgyártásba (mivel az ezekkel a tapasztalatokkal már nem tud mit kezdeni), *hanem gettó*. Olyan filmkészítők gettója, akik vagy nem akarnak egyáltalán bekerülni a filmiparba, vagy képtelenek rá, vagy kiszorultak onnan [...]”⁶²

Konklúzióként: a Stúdióról történő gondolkodást az egymással versengő demokrácia-, illetve nyilvánosság-képek határozták meg. Egyrészt, mert az elgondolások sokféleképpen rétegződtek (ezért lehettek egyáltalán egymással versengő eltérő koncepciók a diskurzusban), másrészt, mert az ezeket megfogalmazó filmes szereplők eleve versengő helyzetben voltak, amit tovább erősített a filmszakma közismerten kompetitív természete is. A diskurzus ennek ellenére pozitív elemekből építkezett, egyrészt a Stúdió működésének tényleges körülményei és feltételei miatt, másrészt mivel a kortársak többsége a központosított kulturális élet cenzurális korlátaival viszonyítva hajlamos volt *inkább* a BBS pozitívumait hangsúlyozni. Ez volt az „első nyilvánosság” korlátozott-ellenőrzött jellegével szembeállított *normatív* (idealizált-idealizáló) nyilvánosság-kép: önszerveződő, kollektív, közvetlen, autonóm, érvelő jellegű. Ennek valamiféle *szakértői* (nyugodtan mondhatjuk: menedzseri) változata az a diskurzusréteg, amely már nem helyezte eszményítő értéktárlatba a Stúdió működését, hanem egyszerűen tudomásul vette az előnyeit. A diskurzusnak ez a része tehát *technikai-ügyviteli* jellegű: a választott vezetőség, a szavazás, a viták, az érdekegyeztetés, a közös döntések jelentőségét hangsúlyozta. A demokratikus működésrend pusztán lehetőségéből származnak a *vadhajtásokat* – terméketlen viták, agresszió, a klikkesedés jelenségei – felpanaszoló megjegyzések. Végül az efféle nyilvánosság hermetikusává válását, a Stúdió nyilvánosságának önmagára zárulását jelenítik meg a (szubkulturális) *gettó* képzetköréhez kapcsolódó motívumok.

Korszakképzés és profilmeghatározás: a Stúdió történetének szakaszai

Ma is érdekes kérdés, de a hetvenes–nyolcvanas években is az volt, hogy milyen szempontok alapján határozzák meg a BBS körüli diskurzusban résztvevők a Stúdió történetének korszakait. Az ezzel kapcsolatos megjegyzésekben a legkülönbözőbb szakmai és személyes szempontok, továbbá vágyak, félelmek és törekvések összegződnek. A legkézenfekvőbb megoldás a korszakok *évtizedek* szerinti azonosítása és jellemzése. Minthogy az értelmezők az egyes évtizedekhez (mint korszakokhoz) többnyire bizonyos filmes műfajok és irányzatok *dominanciáját* társítják, a korszakok megítélésében szükségszerűen jelen vannak az egyes műfajokhoz, irányzatokhoz (a dokumentumfilmhez, a filmszociográfiához, a dokumentarista nagyjátékfilmhez, az experimentális filmhez) kapcsolódó pozitív és negatív értékképzetek is. Így a hatvanas évek a filmetűd és a kisjátékfilm korszaka; a hetvenes évek a dokumentumfilm, a nyolcvanas évek eleje a kísérleti film, a második fele pedig az „új szexzibilitás” korszaka. Ez nagy vonalakban jellemzi a Stúdió történetét, de mindig vannak kivételek. A *dominancia* maga is sajátosan kétélű fogalom, egyrészt valamiféle klasszifikációs rugalmasságot sugall, a domináns

elemen kívül lévők mégis többnyire kirekesztettnek érzik magukat, vagy vitatják a dominancián alapuló korszakképzés és korszakbesorolás jogosságát. E dilemmára utal Szekfű András is: „A fiatal filmművészek Balázs Béla Stúdiójának régebbi alkotásairól gondolkodva a film iránt érdeklődő nézőnek nem elsősorban játékfilmek jutnak az eszébe. A nagy sikerek emléke inkább dokumentumfilmekhez (Sára: *Cigányok*), kísérleti filmekhez (Novák–Tóth: *Csendélet*), etűdökhöz (Szabó: *Variációk egy témára, Te*) fűződik.”⁶³ Szekfű megjegyzései felhívják a figyelmet egyrészt arra, miként jelentek meg a BBS filmjei a köztudatban, másrészt arra, mikor milyen műfajokat tekintenek a Stúdió meghatározó arculatának, illetve milyen műfajokat szelektálnak ki a diskurzusból ezek a sémák vagy elképzelések.

A korszakok kijelölését illetően három fontos részletre hívom fel a figyelmet. Az egyik az, hogy az első BBS korszaknak kezdetben nem volt neve, ez csak retrospektív módon alakulhatott ki, *valamihez képest*. Másodsor a diskurzus egészét tekintve látnunk kell, hogy nagyon gyakoriak a „mozgó” korszakok: ki ettől, ki attól számítja a korszakhatárokat, a legkülönbözőbb okokból: valamely filmkészítési irány dominanciája, a generációs összetartozás érzése, a kulturális és morális hanyatlásképek sugalmazó hatása vagy a nosztalgia okán. A harmadik szempont szerint a legmarkánsabb korszakképző kijelentések vagy több korszak távlatából visszatekintve, vagy (és sokkal inkább) a *korszakhatárként* érzékelt jelen pozíciójából fogalmazódnak meg. „Az utóbbi évek dokumentarista hullámának lefutása után most az experimentalizmusé a főszerep” – írta Báron György 1985-ben.⁶⁴ „A BBS termésén belül ma már inkább kivétel, mint szabályteremtő a Stúdió hajdani nagy erőssége, a dokumentumfilm” – írta Hirsch Tibor 1986-ban.⁶⁵ Az efféle korszakhatárok kijelölése többnyire a Stúdió történetének „dokumentumfilmese”, illetve „kísérleti” korszakának figyelembevétele alapján történt, függetlenül attól, hogy az egyes értelmezők mettől meddig számították a korszakhatárok naptári időpontját, láttak-e átmenetet vagy kivételeket, és hogy pozitívan vagy elmarasztalóan értékelték-e a korszakfordulat jellegét. Sokak szemében a „dokumentarizmus” és az „avantgárd” két összemérhetetlen paradigmát alkotott, noha voltak/lehettek közöttük átjárások, kölcsönhatások. E paradigmák létének kényszerítő ereje a hetvenes évektől kezdődően kissé behatárolta, korlátozta a Stúdióban folyó munka észlelését és megítélését. Erre utal Fábry Péter is: „a hetvenes évek időszaka a dokumentarizmus és az »avantgarde« ellentétében csúcsosodott ki, amikor mindenki úgy tette fel a kérdést: dokumentumfilm vagy fikciófilm? Szerintem ezzel a vitával alapvetően hamis problémakörbe zárult a Stúdió.”⁶⁶

A korszakok közötti mozgások dinamikáját, történeti logikáját sokféle tényező, hatóerő határozta meg. Általánosan észlelhető a szokásos történetfilozófiai séma, amely *reakció* és *ellenreakció* kettősségén keresztül ragadja meg a korszakokat és a közöttük megfigyelhető eltéréseket. Így a dokumentumfilm kezdetben reakció volt a játékfilmes-fikciós sémák hiteltelenné válására; az avantgárd kísérleti film szemiotikai absztrakciós ereje reakció volt a dokumentumfilm túlzott naturalizmusára. Több helyen felbukkan az előkép (prefiguráció) és a beteljesülés eredetileg teológiai sémája: a játékfilm mintegy *beváltja* az experimentalizmus *ígéreteit*, a kísérletezés mintegy előrevetíti árnyékát (a teológiai „adumbratio” értelmében): „Hiszen a jövő évtized magyar filmje – ahogy már évtizedek óta történik – jórészt éppen a BBS-ben készülő filmekben mutatja meg először – még elmosódott – arcvonásait.”⁶⁷ Bizonyos diskurzuselemekben fellelhetők a *mediális*

63 Szekfű András: Két filmről, bevezetéssel, befejezéssel. Segesvár, Amerikai anizs, *Mozgó Világ*, 1977/1. 98–103, 98.

64 Báron György: Kor-körképek, i. m. 3.

65 Hirsch Tibor: Törtélen és megtört filmek, i. m. 4.

66 Antal István: A magyar filmkultúra műhelyei 3. A BBS, i. m. 96.

67 [A szerkesztőség:] BBS, *Filmvilág*, 1985/5. 3.



Csendélet

korszakmozgás (napjainkban egyre népszerűbb) elképzelései is; bizonyos fókig az említett „előkép és beteljesülés” séma is ennek változataként értelmezhető. A mediális alapú korszakmozgás gondolata kissé bizonytalan körvonalú alkotóelem a Stúdióról folyó korszakképző diskurzusokban, de nyomokban – talán az egész BBS diskurzusszövevény mélyrétegében? – megjelenik. Így a BBS-filmek fogadtatását is meghatározó dokumentumfilm, experimentális film, játékfilm „hármasságot” is felfoghatjuk valamiféle tézis – antitézis – szintézis szerkezetnek. A Stúdió körüli korszakképző diskurzusok másik fontos alkotóeleme a kiüresedés és a kommersz sablonná válás képzetköre is, hiszen a *kimerülés*, illetve a *kisajátítás* kérdései körül formálódó diskurzuselemek a korszakhatárokat is diagnosztizálják: arra utalnak, hogy valaminek „vége van”, illetve valami „kezdődik” (esetleg kezdődnie kell). Az *Ex-kódex* már idézett fogadtatásában jól érzékelhető ez a kettősség: a film egyrészt az avantgárd végét jelenti (megtörtént az avantgárd-experimentális eszközök aprópénzre váltása, giccsbe fordítása, innen már nincsen tovább); másrészt ez a film az igazán új, a nagyszerű: az „új érzékenység”, az „új hullám” (egyik) hírnöke. (Láttuk, hogy kissé hasonló korszakhatár-kontextusban jelenik meg, csak épp a dokumentarizmus kategóriájában Dárday *Jutalomutazás* című filmje.) De korszakképző erő lehet a *nostalgia* is.⁶⁸ A nostalgia perspektíváján alapuló korszakképzés példája Hátori András írása, mely szerint a hatvanas években, Kézdi-Kovács, Szomjas György, Szabó István kisjátékfilmjeivel valószínűleg meg a BBS *aranykora*, amihez képest a dokumentumfilmek korszaka jelentős értékeket felvonultató *közjáték*, a jelen pedig (az avantgárdval és a kísérleti filmmel) a *hanyatlás* korszaka. „Eltűntek ezek a filmnovellák, ezek a 20–40 perces játékok a BBS-ből, és eltűntek az egész magyar filmből. [...] Eltűntek a kisjátékfilmek mára a Stúdióból [...]. Villódzó érzékenység jellemezte ezeket a filmeket, érzékenység egy generáció, egy kor és egy filmes műfaj, talán műfajok iránt.”⁶⁹

Összefoglalás

Az alábbi összefoglaló megjegyzések három kérdést érintenek: (1) a filmes megismerés eszközei és funkciói; (2) a filmnyelv autentikussága; (3) a BBS működése által implikált nyilvánosság minősége.

A filmes megismerés diskurzuselemei a társadalom megismerésére, illetve a filmnyelv „médiatudatos” megismerésére vonatkoznak. A társadalom megismeréséhez kapcsolódó diskurzuselemek az objektív, analitikus, módszeres megismerés (illetve leképezés) fontosságát hangsúlyozzák, példának vagy párhuzamnak a szociológia tudományát, illetve a szociográfia műfaját tekintik. Ezek a diskurzuselemek egyrészt a szociológia kiemelt értelmiségi presztízsét tükrözik, másrészt az arra vonatkozó elképzeléseket, hogy milyen forrásokból merítve lehet az efféle filmes törekvéseknek tekintélyt, hitelességet, elismertséget kölcsönözni. E véleményeket többnyire a filmezésben érdekelt szereplők (jellemzően filmrendezők) fogalmazzák meg. A szociológia képviselői másképp látják a dolgokat: vagy visszaigazolják a dokumentumfilmes törekvések jogosságát, vagy a szociológiai és a filmes megismerés különbségeit hangsúlyozzák. Egy további felfogás szerint a BBS dokumentumfilmjei nemcsak leképezik a szocialista „való-

ság” egyes társadalmi aspektusait, hanem a szituációs konfrontáció eszközeivel, az ütköztető montázstechnika alkalmazásával, a bornírt gesztusok felnagyításával leleplezik, nevetségessé teszik, bírálják azokat. Ez a megközelítés szinte szükségszerűen hozza magával az értelmiségi képviselő jogosságát, tehát az értelmiségi felhatalmazás eredetét firtató diskurzuselemeket, amelyek újból a „hitelesség” kérdéséhez kapcsolódnak. Azt is mondhatjuk, hogy a tipikus BBS-diskurzus afféle „hitelesség-diskurzus”, amely egyfelől a filmes megismerés célkitűzéseinek komolyan vételéből, másfelől a korszak értelmezői közösségeit jellemző kritikai gyanakvásból táplálkozik.

Újabb kérdéskör a filmnyelv autentikussága. A diskurzus egyik pólusát ebben az esetben valamiféle ismeretelméleti optimizmus (esetleg naivitás) alkotja, mely szerint a dokumentumfilm közvetlen rálátást nyújtó ablak a valóságra; értékét, hitelességét az biztosítja, hogy a stáb valóban „ott járt”, és amit filmre rögzített, valóban és ugyanúgy létezik. Ennek ellentéte az a felfogás, mely szerint a dokumentumfilmben bemutatott valóság csupán konstrukció, és a védjegyszerűvé vált filmes eszközök (a stáb feltűnő jelenléte, olcsó nyersanyag, rossz hang, himbálózó kamera, belógó mikrofon, suta gesztusok stb.) e megkonstruáltság jeleiként paradox módon épp a hitelességet, Clifford Geertz szavaival: az antropológiai „jelen lenni” tapasztalatát-élményét szavatolják. Ez tehát a „megrendezett valóság”, amelyhez képest a közvetlen leképezés, a beavatkozás nélküli rögzítés naivitás vagy illúzió csupán. A szociológiai autentikusság szempontját kiegészíti a filmnyelv esztétikai autentikussága. E diskurzuselemek az experimentális filmezés törekvéseivel kapcsolódnak. Egyfelől a megcsontosodott és egyeduralkodóvá váló játékfilmes konvenciók által elnyomott progresszív filmnyelvet eszményítik, másfelől azzal, hogy az experimentális filmezés formanyelvi törekvéseit a magyar neoavantgárd művészethez kapcsolják, e törekvéseket mintegy „kívülről” hitelesítik. De a professzionális játékfilm, illetve a kultúrpolitika szempontjából az efféle kötődések ellenkező előjelűek is lehetnek, az experimentális filmezés elmarasztalásához (lásd öncélúság, belterjesség, érthetlenség, dekadencia stb.) tartozó beszédrendet erősítik. Végül pedig mind a dokumentumfilmes, mind az experimentális törekvések szempontjából megjelenik a szóban forgó irányzatra egyéni jellemző formanyelvi eszközök kiüresedésének, illetve kommerszé válásának képzetköre is. Ezt az autentikusság körüli beszédrend fonákjának, árnyoldalának tekinthetjük.

A BBS-nyilvánosság minőségéhez és terjedelméhez kapcsolódó diskurzuselemek jól illeszkednek a korszakot jellemző nyilvánosságok tipológiájába. A BBS formálisan a korszak első nyilvánosságának része volt, hiszen állami forrásokat használt fel, és nem volt illegális. Ugyanakkor elkülönült az első nyilvánosságtól, mert intézményes korlátai és alulszubvencionált volta, továbbá sajátos kulturális tartalmi miatt nem érthette el az első nyilvánosságra jellemző kommunikációs hatékonyságot. A BBS ezért jó példája annak az *átmeneti* nyilvánosságtípusnak, amelyet a korszak kutatói a „harmadik”, a „köztes”, a „párhuzamos”, az „alternatív” nyilvánosság elnevezésekkel illetnek. Nem volt illegális, és a saját korlátain belül úgy tudta maximalizálni a lehetőségeit, ahogyan az első nyilvánosság szorosabban ellenőrzött regisztereiben valószínűleg nem történhetett volna meg. De a BBS nyilvánossága nem csak előnyökkel rendelkezett: a demokratikus műkö-

68 Vö. „Bíró Yvette huszonhárom évvel ezelőtt [...], vagyis már a *legendás korszakban* a nemzedékváltás gondjairól” stb. írt. (Koltai Ágnes, i. m. 10. – Kiemelés tőlem – H. J.)

69 Hátori András: Volt egyszer egy stúdió. Foratókönyv-kísérlet a Balázs Béla Stúdióról, *Mozgó Világ*, 1979/8. 123–128, 124.

dés árnyoldalait vagy vadhajításait érzékeltetik azok a diskurzuselemek, amelyek az agresszióra, a klikkesedésre, a szubkulturális *ellenhatalom* kiépülésére vonatkoznak; vagy a gettó képzetköre, amely a BBS idővel végbemenő elszigetelődésére, kulturális zárvány-voltára utalt. Az itt összegzett diskurzusmotívumok egyrészt keresztbe metszik tanulmányom fejezeteinek tematikus egységeit, másrészt felhívják a figyelmet arra, hogy mint minden diskurzus, a „BBS-diskurzus” is mennyire képlékeny és rugalmas; bármelyik diskurzuselem bármiféle diszkurzív törekvés céljára mozgósítható.

Sneé Péter
Hosszú éjszaka
A BBS története 1980 és 1990 között

A Balázs Béla Stúdió legnagyobb érdeme talán a léte. Sokan és sokféleképpen próbálták magyarázni, miért tölthetett be fontos szerepet a nyolcvanas években. Egyesek a kisközösségi létforma megőrzése miatt tisztelték,¹ mások a nemzedéki önkifejezés lehetőségeként üdvözltek, vagy egyszerűen csak a gyakorlati filmkészítés műhelyét látták benne, és úgy vélték: a fiatalok csupán itt tehettek szert rutinra, amelynek hiányában egyikük sem emelkedhetett volna a céhtagok sorába.² Mindez igaz lehet, történelmünk e korszakában viszont kiegészült valami mással is: a demokrácia – és azon keresztül a szabadság – elsajátításával. Vezetőségét ritka kivételleppén maga választhatta meg, mint ahogy döntéseit is maga hozta.

Abszurd feltevés, hogy a többség uralmának, illetve a polgári szabadság és egyenlőség megnyilatkozásának helye éppen egy művészeti stúdió. Az alkotás eleve értékvezérelt tevékenység; mennyiségi kritériumok alapján bajosan ítélné meg. Noha kifejezheti és hirdetheti a szabadság utáni sóvárgást, tevékenysége az alkalmazott anyag, a technika, a kifejezés mód, valamint a konvenciók által erősen kötött. Különösen szembeötlő ez a mozgókép készítésénél, ahol legfőljebb marginális kísérlet gyanánt képzelhető el a szoros fegyelem és alárendeltség melőzése, a résztvevők egyenjogúsítása. Annak oka, hogy a Stúdió biztató példával szolgálhat kortársainak, vélhetően a társadalmi környezetben rejlik: (a kommunistáktól kölcsönzött megfogalmazással élve) egy látszatparlamenttel sem igen kendőzött diktatúrában különösen fontos az ilyen engedményes, melegházi védettségű terület, ahol a kivételezettek szűk köre – bár a nyilvánosság elől meglehetősen elzártan, mégis – irányadóan tevékenykedhet.

Míg a tudományos pályákon dolgozók közül a megbízhatóbbak ekkortájt már ápolhatnak szakmai kapcsolatot nyugati kollégáikkal, és alkalomadtán részt vehetnek az „ellenséges országokban” rendezett továbbképzéseken, sőt lassanként a kevésbé megbízhatóak is hozzáférhetnek külföldi szakkönyvekhez, folyóiratokhoz, továbbá kialakíthatják a maguk, hatóság által kevésbé ellenőrzött rezervátumait – mint amilyen az MTA büféje –, addig a művészekről, vélhetően Lenin szellemi útmutatására, még igencsak tart a hatalom, és felettébb érzékenyen reagál politikai vagy annak is értelmezhető megnyilvánulásaikra. Fiataljainak mozgását korlátozza (jóllehet így is összehasonlíthatatlanul nagyobb szabadságot élveznek, mint az „uralkodó osztály” kevésbé privilegizált tagjai), és úgy intézi, hogy csak néhány helyen érezhessék otthon magukat: az éberén őrzött Fiatal Művészek Klubján kívül a budapesti Egyetemi Színpadon, a Szkénében – vagy éppen a BBS-ben.

Az efféle keltető telepek előnyben részesülőkre és hátrányt szenvedőkre osztják a társadalmat, ami megkönnyíti az uralkodást, és kezelhetővé teszi a reniteneket. Kvázi szabadságuk mindezen túl kitűnő propaganda-lehetőséget kínál a világban, és segít a rejtett késztetések, a lappangó indulatok feltérképezésében, valamint a leendő értelmiségi káderek kiválasztásában. A monolit diktatúra dogmatikus képviselőinek ismétlődő óvásai ellenére különösebb gyakorlati veszéllyel sem járnak az apró engedmények, mivel e kis szigetek létéről a társadalmi nyilvánosság híján mindössze kevesen szerezhettek közvetlen tudomást. A jól értesülteket pedig gondosan lajstromozzák és különféle oldalokról hathatósan ellenőrzik.

Köszönöm Durst Györgynek és a BBS archívumát kezelő Czirják Pálnak e rövid tanulmány megírásához nyújtott önzetlen segítségét. (S. P.)

1 A BBS vezetőségének beszámolója az 1982-es évről, BBS Archívum, 1983/209.

2 Vö. Muhi Klára: Volt egy liget. Beszélgetés a BBS-ről Durst Györggyel, Gödrös Friggyessel és Monory M. Andrással, *Filmvilág*, 2002/1. 22–25.

3 Vö. Ferenczi Gábor 1985-ös véleményével a BBS helyzetéről (A BBS levele a stúdió dotációjának felemelése ügyében, BBS Archivum, 1985/223.).

4 Lásd az archívumban őrzött levelezést.

A BBS maga is kettős felügyelet alatt áll, tevékenységét politikailag a Filmfőigazgatóság, vagyis a párt meghosszabbított keze, a cenzúrahivatal ellenőrzi, szakmailag a Magyar Film- és TV-művészek Szövetsége bábáskodik felette, munkái pedig a MAFILM gyártási keretében készülnek,³ ami megkönnyíti a hatalmi intézkedésekért viselt felelősség elmosását és egy esetleges beavatkozás valódi okainak elmismásolását. A Filmszövetség és a MAFILM is a Főigazgatóság alá rendelt, egy kézben összpontosul tehát a hatalom. Az illetékesek bármikor találhatnak ürügyet a nekik nem tetsző próbálkozások elgáncsolására, illetve szakmai érvet az ellenvetések elnémitására, a tiltakozások cáfolatára. A nyílt fellépésnél persze jobban kedvelik a homályos manipulációt. Éberem őrködnek a Stúdió fenntartására és működtetésére szolgáló pénzek mozgása felett, így bármikor megszarolhatják e rendkívül költségigényes művészeti ág képviselőit.

A BBS nyolcvanas éveinek története megírható lenne a számlák és a gazdasági vitaanyagok nyomán is, mivel a filmkészítőeknek egy stabil környezetre kiagyal tervrendszerhez igazodva kellene helytállniuk emelkedő nyersanyagárak és rohamosan dráguló szolgáltatások mellett. Abszurd helyzetük még politikai köztötségek híján is komoly feszültséget gerjesztene: a beállított költségek ugyanis nem elegendők, a büdzsé folyvást kiegészítésre szorul. Máshonnan viszont nem remélhetnek segítséget, mint egyedüli mecénásuktól, a pártállamtól, amely nehezen kiismerhető és még nehezebben teljesíthető feltételeket állít. Ők meg – mi egyebet tehetnének? – szünet nélkül kéréseikkel bombázzák a Filmfőigazgatóságot, kellettensége láttán pedig mindazon állami- és pártszervezeteket, amelyekhez valamilyen személyes kapcsolatot találnak.⁴ Tisztában vannak azzal, hogy folyamodványaik nem rekednek meg a címzeteknél, akik a felelősség elhárítása végett majd sietve továbbítják azokat az általuk vélelmezett illetékesekhez, így joggal bizakodnak: lármázásukkal előbb-utóbb a dotáció emelésére, vagy legalábbis eseti segélyezésre bírhatják a döntéshozókat. Kérésüket természetesen sokoldalúan indokolják, unos-untalan hivatkozva az előző évtizedekben elért – és a rendszer legitimációjához, illetve reputációjához jócskán hozzájáruló – sikereikre, melyeket képtelenek megismételni, ha nem jutnak korszerű technikához, illetve elfogadható működési feltételekhez. Mindez pénzbe kerül, sok, és egyre több pénzbe.

Efféle alkudozások jegyében telnek a nyolcvanas évek. A BBS számára létkérdés a szükséges tőke előteremtése, mert a filmgyár felsőbb nyomásra vállalja ugyan az infrastruktúra fenntartását, irodát biztosít neki, sőt, előnyös megállapodásokat köt vele, amelyek révén a Stúdió mint megrendelő, jelentős árkedvezményben részesülhet, mindez azonban kevés ahhoz, hogy életben tartson egy olyan vállalkozást, aminek szinte nincs bevételtermelő képessége. Évi egy játékfilm költségvetési összegéből kellene kigazdálkodnia az üzemeltetés maradék kiadásain felül az elengedhetetlen fejlesztéseket, a technikai lépésváltáshoz nélkülözhetetlen alternatív eljárások meghonosítását, valamint a félszáz tag alkotásainak finanszírozását, ami nyilvánvaló képtelenség. A marxizmus ideológiája alaptételét, hogy ti. a lét határozza meg a tudatot, a Stúdió napi élete igazolja: egy bankban sem emlegetik annyiszor a pénzt, mint ahányszor itt szóba kerül. Leginkább anyagi kérdésekről zajlik a vita, ezekről szól a legtöbb elképzelés és állásfoglalás, dokumentum és levél.

A lehetőségekhez férés megosztja a hasonló szemléletű, rokon érzelmű tagságot, ők meg a korábbi évek gyakorlatával ellentétben, már nem törekszenek közösséggé formálódásra, inkább a maguk számára keresnek egérutat, egyéni érvényesülésükön fáradoznak. A mindenkori vezetőséggel szemben támasztott legfontosabb követelménnyé a pénzszerzés válik. Gyaníthatóan ez is belejátszik a vezetőség egymást követő cseréibe: a tagok abban reménykednek, hogy az újak talán ügyesebben érvényesítik anyagi érdekeiket.

Lényegétől idegen meggondolások hatják át egy művészeti műhely légkörét,⁵ és a filmkészítés alkotásszerű felfogása kíméletlen következetességgel, bár még hangoztatói számára is észrevehetően közelít a vizuális és akusztikai termékek iparszerű gyártása felé. E szemléleti zavar skizofrén tudatban kulminál: a Stúdió tagjai nem vesznek tudomást a folyamatról, amelynek részesei és előmozdítói, vagyis minden rendelkezésükre álló módon kitérnének a helyzetükkel való szembesülés elől. Ügyesen kompenzálnak viszont, amikor teret engednek a kísérteti munkáknak, és bátorítják a nem filmes előképzettségűeket, amit annál is inkább megtehetnek, mivel műveik nem igényelnek nagy ráfordítást, ugyanakkor pusztán létükkel demonstrálnak a Stúdió nevelő munkája mellett.

A viták formális célja a gyártás jobb – értsd: takarékosabb – megszervezése, az előkészítés, a forgatás és az utómunkálatok egyelőre hiányzó profizmusa, vagyis a költséghatékony munka, valamint a standardizált filmeknek az erkölcsi elismerésen túl némi jövedelmet is hozó forgalmazása. A piacra azonban nem léphetnek ki, bármit mondjanak is a Közgázon zajló ún. Liska-vita résztvevői, a kultúra ez idő szerint nem áru, és a jövő széppreményű generációja hiába ábrándozik hollywoodi lehetőségekről és jövedelmekről.

Egyelőre be kell érnie azzal, hogy elhárítsa a fenyegető csődöt, és különféle könyvelési trükkökkel újabb produciókat indítsa be. Komoly gondot okoz a jogdíjak körüli zavar tisztázása. Korántsem egyértelmű, kié a film, az esetleges forgalmazók pedig kihasználják a lehetőséget, és többnyire nem fizetnek.⁶ Miután az éves keret folyton veszít értékéből, kiutalói pedig úgy tesznek, mintha nem tudnák, hogy a néhány esztendővel korábban megállapított összeg régóta nem fedezi már a költségeket, rendszeressé válik a következő évi keret terhére történő

Bebukottak

elszámolás, így a Stúdió saját jövőjét éli fel. Vagyis maga sem tesz egyebet, mint a hatalom. Stratégiáját is hasonló meggondolások alapján formálja: arra építi, hogy a párt és az állam vezetői úgysem engedik majd tönkremenni, mivel egy ilyen csődnek felettébb rossz visszhangja támadna. Előbb-utóbb majd csak közbelép egy kiadós tőkeinjekcióval! Akármennyire hazardírozónak tűnjék is, a Stú-

5 „(...) a BBS vezetősége azzal a reménnyel kezdte meg működését, hogy a munkatervében a filmkészítés új gazdasági stratégiái címszó alatt leírtakat valójában a MAFILM segítségével fogja életbe léptetni.” (A BBS vezetőségének beszámolója, i. m.)

6 „A MOKÉP ugyan forgalmazza a BBS filmjeit, de nem fizet értük.” (A Szövetség levele a Filmfőigazgatóságnak 1980. április 9-én. BBS Mozgófilm Különszáma, 1988)

dió racionálisan jár el, amikor környezetéhez igazodva és korábbi tapasztalataira támaszkodva egyensúlyoz a szakadék peremén.

Nyomorúságából ernyedetlen buzgalommal keresi a kiutat, és sorra veszi a fölmerülő lehetőségeket: az egyesületté alakulást, a koprodukciós – lényegében: bér – munkát stb., mígnem a politikai változások nyomán kiköt az alapítványi formánál. Hogy egyik próbálkozása sem igazán eredményes, annak oka nem csak és nem elsősorban gazdasági: a társadalom politikai berendezkedése akadályozza a tőkeerős befektetők megjelenését, akik elméletileg beszálhatnak a finanszírozásba. Képzeltetben mecénásai persze aligha lelkesednének e kétes befektetésekért, a szabályzók meg amúgy sem teszik lehetővé fölös jövedelmük illetén megcsapolását, tehát nem költenek, mivel nem is kölhetnek a ritkán vagy sehol sem vetített obskúrus filmekre. A szigorú besorolási renddel teljessé tett forgalmazási monopólium ugyan már repedezik, megtörése azonban még az évtized derekán is reménytelennek látszik, holott tovább morzsolásán az egyetemi klubok és a demokratikus ellenzék mellett rendületlenül munkálkodik a Stúdió is – figyelemre méltó leleménnyel játszva ki a tilalmakat.

A siker váratlanul, mintegy ajándékként köszönt rá. A nyitás kényszerétől űzött hatalom egyik napról a másikra engedékennyé válik. Gyorsítana az állami kölcsönfelvételen, és megnyerné a cocom-listák ellenőreinek jóindulatát, ezért minél kedvezőbb képet alakítana ki magáról. Arra, hogy tagjainak eszük ágában sincs pozíciójuk „idő előtti” feladása, mi több, saját védelmükre a szó szoros értelmében minden lehetőséget igénybe vesznek, a gazdasági és a politikai eszközök hagyományos váltogatása szolgálhat bizonyítékkul, valamint az alkalmazott legális és illegális eljárások összefonódása. Noha a keret felosztása egyedül a BBS döntésén múlik, a gyakorlatban e szabadság erősen korlátozott. Alkotó és véleményező egyaránt öncenzúrára kényszerül, a vállalkozói kedv pedig eleve mérsékelte. Aki maximumra tör, vagyis egész estés filmre pályázik, rendkívüli módon bízhat stúdióbéli helyzetének szilárdságában, mivel komoly ellenállásra számíthat. Egy ekkora munka előkészítése és beindítása majdnem annyit kóstál ugyanis, mint egy önálló rövidfilm tető alá hozatala. Ha pedig akár a forgatás, akár az utómunkálatok során többletkiadás merül föl – ami várható a taktikus alultervezés, illetve az elkerülhetetlen vis maiorok okán –, szinte bizonyos, hogy vészhelyzetbe kerül, a Stúdió pedig futhat a pénze után, mert ekkora investációt nem hagyhat veszni. Egy nagyobb produkció beindítása tehát háromszor is meggondolandó.

Hasonlóan heves ellenkezésre késztet a bonyolult és ezért költséges kivitelezésű művek növekvő kockázata, ami szükségképpen az igényesség ellen hat,⁷ és arra ösztönöz, hogy inkább a szokott kerékvágásban maradjanak. A szakmai gyakorlatlanság okozta botlások jobban eladhatók kísérlet gyanánt, mint ahogy a szemléleti tisztázatlanságok is kijátszhatók avantgardista nóvumokként. E veszélyektől persze megóvhatna a fiatal kritikusok határozott föllépése, illetve a keddi összejövetelek közönségének tárgyilagos bírálata, ám egyikük sem áll a helyzet magaslatán. Pedig a nyolcvanas években is felnőtt egy műértő nemzedék. Ők szívesen időznek a BBS-ben, és nem csekély erőfeszítést tesznek az „új érzékenység” mibenlétének tisztázására, ennek dacára meglehetősen gyöngé és részleges az ifjú filmes generáció munkáinak elméleti megalapozása. Messzire vezetne annak vizsgálata, miért nem tudnak megbirkózni a feladatukkal. Tehetetlenségüket némileg menti a szakmai tájékozatlanság: kevésbé ismerhetik a divatos nem-

zetközi törekvéseket, nehezen férnek szakirodalomhoz, a napi filmkínálatot pedig előbb látják az úgynevezett nyalós vetítésekre járó pártkorifeusok, mint a mozgóképpel hivatásszerűen foglalkozók. Hiányzik a kortárs művek esztétikai fogadtatásának magyar tolvajnyelve is, a fogalmak menthetetlenül összekavarodnak, és csak üggyel-bajjal választhatók el köznyelvi vonatkozásaiktól, illetve a hivatalosan uralkodó ideológia meghatározásaitól. Használói járatlanok a személyes vagy csoportérdekek kezelésében is. Noha vonzódnak a friss közlésekhez, mégsem képesek átűtő erejű felismerésekre, és talán még álmukban sem gondolnak arra, hogy a Stúdió teljes kínálatát áttekintsék, majd – értékükön mérve alkotásait – ki-neveljenek egy új filmes gárdát.

A BBS kivételes, szinte példa nélküli működése – másutt nincs hely és alkalom a közösségi véleményformálás elsajátítására – a hatalom dicsőségét is szolgálja, mivel a Stúdióban dívó „demokratikus” processzusnál keresve sem találna alkalmasabbat a divide et impera elvének érvényesítésére. A közéleti viselkedés korrek formái, melyek majd' mindenütt kívánatosak és hasznosak, e ritka esetben nem válnak be. A művészeti alkotások formálása mégsem rendelhető alá a többségi elvnek, valamely elképzelés megítélésénél sokak véleménye kevesebb, mint egyetlen bennfentesé. Olyan vízió sincs, amelyik megítélhető volna, mielőtt alakot öltene, a költségvetés szétosztására kialakított pályázati rendszer tehát eredendően működésképtelen. Jobb híján azonban mégis úgy tesznek, mintha a döntés során forgatókönyvekre, pontosabba szólva írásos, esetenként rajzos vázlatokra hagyatkoznának, noha azok – nemegyszer készítők fogalmazási sutasága folytán – a legkevésbé sem meggyőzőek. A groteszk helyzettel többé-kevésbé mindnyájan számolnak. Eljárásukat jobbára formálisnak tekintik, és bár ragaszkodnak hozzá, a pénzeket, vagyis az alkotás lehetőségét, valójában „pofára osztják”. Ez pedig belső egyenetlenségekhez, súrlódásokhoz vezet. Szembefordítja egymással a főiskolát végzetteket és az „outsidereket”. Míg az egy akolból valók ismerik egymást és tudatában vannak a másik képességének, utóbbiak belátását efféle tapasztalat nem stimulálja, induló filmesként pedig a korábbi produkciók tanúságtételére sem hagyatkozhatnak.⁸

Az átlagosnál jobban érvényesülni vágyó, ambícióktól fűtött ifjak úgy hiszik, korántsem személyes okokból törnének föl, hanem a művészetet, jelesül saját művészetüket szolgálják. Csakhogy hiába keresik a perspektívát, józanul megítélve reményük sincs a gyors beérkezésre, álmaik és terveik közeli valóra váltására. Úgy tapasztalják, az elismerés független a produkciótól, a művek kvalitása helyett inkább az alkotók életkorának, valamint simulékonyságának köszönhető. Azon törik a fejüket: hogyan, mivel bizonyíthatnának. A szakma öregjei már szoros kapcsolatot építettek ki a pénzosztó és engedélyező hatalommal, szilárdan uralják tehát a kulcspozíciókat, és nem engedik őket a „húsos fazekak” közelébe. Parkolópályán vesztegelnek. Minden arra ösztökélné a Stúdió tagjait, hogy lázadjanak, ám egyetlen pillanatra sem feledhetik – hiszen naponta az orruk alá dörgölik – kivételezetségüket. Végére is különösebb erőfeszítés nélkül gondoskodhatnak a megélhetésükről, demokráciát játszhatnak, és az sem kizárt, hogy egyszer majd, ha sorra kerülnek, bejuthatnak a nagyok közé. Mi több, alkalmanként és kellő leleménnyel olyan filmeket is forgathatnak, amelyek korábban elképzelhetetlenek lettek volna. Egyaránt kipróbálhatják képességeiket, valamint az új technikát, és némi önelégültségre is szert tehetnek.

⁸ Vö. Szirtes András: Levél a BBS tagságához és vezetőségéhez 1979 októberében (BBS vezetőségi levelezés, BBS Archivum, 1979/102.).

⁷ „(...) ahol csak lehetett, standardizáltuk a középsszert.” (A BBS vezetőségének beszámolója, i. m.)

A pályázatok vitája során lépten-nyomon felbukkan az öncenzúra – ami már a mű ideájának körvonalazódásakor is hat –, bizonyos témákat, illetve feldolgozási formákat ugyanis eleve „rázósnak” ítél a közönség, és nem tárgyal komolyan. Az előzetes szűrőkön átjutott elképzelésekről viszont kényelmesen tájékozódhat a pártvezetés. Biztosra vehető, hogy az összejövetelek meghívói és a különféle sokszorosított kiadványok hol féllegális, hol illegális úton eljutnak az asztalára. A Pasaréti úti telep alkalmazottai szabadon mozoghatnak, közülük nem egy – főként gazdasági vonalon – úgy dolgozik a BBS-nek, hogy fizetését közben a filmgyártól kapja. Így azután nincs mit csodálkozni, ha bármilyen vállalkozás beindításáról azonnal értesül a Filmfőigazgatóság. Az MSZMP vezérkara rajta tartja a szemét a munka valamennyi fázisán – a forgatási helyszín keresésétől az esetleges utószinkron befejezéséig –, és kezében van a kassza kulcsa, így semmi sem maradhat titokban előtte. Amennyiben nem tetszik valami, leállíthatja a gyártást, sőt eltüntetheti a kész anyagot is, mint tette volt Szenbtjóby Tamás 1975-ben forgatott *Kentaurjának* kétszalagos verziójával, amelyre a Stúdió titkára bukkant rá 1985 táján a Kádár-vetítőként ismert „fifős” kisvetítő raktárában.⁹

A terhes kontroll ellen különféle ötletekkel védekeznek a filmesek, e téren is nagy segítség számukra a videó meghonosítása.¹⁰ Mivel a kazettára elektronikus úton rögzített kép nem kíván előhívást, már a forgatást követő pillanatokban ki menthetik és – némi ügyel-bajjal, minőségi romlással – másolhatják. A videó-átírás révén a hagyományos filmekről is marad legalább egy emlékeztető kópia, a nyolcvanas évek második felében ezért gyakori látvány az üres terem előtt pergő film – a nézőtér közepén mindössze egy kamera árválkodik. Alternatív képrögzítésre alkalmas a Super8-as technika is, ahogy minden hasonló, még elfogadható képet produkáló kiscépes rendszer. Az ilyen könnyű kézi kamerával forgatott film pedig számos, eladdig ismeretlen vagy csak nehezen, költséges és bonyolult technikával kivitelezett trükkre képes, és felnagyítás után különleges – nemegyszer művészi – látvánnyal örvendeztet meg. A kényszer szülte újítások hamar szervesülnek, mintegy a Stúdió védjegyeivé válnak, korántsem mindig szolgálva a forgalmazás érdekeit. Széles körben aligha válhatnak közkedvelté a grízes, olykor életlen képekkel operáló művek, amelyek értelmiségi közegben viszont ellenkező hatást keltenek. Ott az efféle „homályt” igencsak beszédesnek tartják, és lelkesen ünneplik.

A leforgatott anyag bemutatásáig még sok a tennivaló, az érdemi munka java hátra van. Hosszadalmas eljárások (vágás, szinkron stb.) révén születik meg az elfogadásra ajánlható kétszalagos verzió. Közben ezer és egy alkalom kínálkozik az ellenőrzésre, illetve a további munkafolyamatok befolyásolására. A többletkiadások finanszírozásához meg kell szerezni a társak jóváhagyását, akiknek van némi rálátásuk a készülő műre, mivel abban gyakorta közreműködői szerepet vállalnak. Nemegyszer folyamodnak eseti támogatásért is, a hatalom elegáns és nehezen védhető érve pedig rendszerint az „objektív körülményre”, vagyis a pénzügyi szükségére hivatkozás (ami hallgatólagos helyeslésre talál a versenytársak körében). A Balázs Béla Stúdió története így korántsem azonos a standardizált filmjeiből kibontakozóval, valódi históriája csupán a tervbe vett, a megvitatt és a forgatni

kezdett filmek összessége nyomán válna megírhatóvá, ezek zöme viszont – az írásos dokumentáció javához hasonlóan – elkallódott. Még kimutatás sincs róluk, holott a Stúdió jellegét és értékeit – korát megelőzve – virtuális műveinek sokasága adja. Amire tagjai készültek, amit szerettek volna, amibe belefogtak, és amivel a körülmények hatására vagy saját ügyetlenségük, erőtlenségük, esetleg lustaságuk folytán felhagytak.

A BBS törekvéseiről így inkább a hatalmi apparátus bizonytalankodása és kapkodása árulkodik. A mindenkori széljárás szerint esetről-esetre változik, hogy mit enged és mit tilt; szakmai szempontok vajmi kevésbé dominálnak. A hozzáértő bíráló ugyan a Szövetség feladata lenne, ám az vonakodik a nyílt szerepvállalástól. Ahogy támogatni sem hajlandó a Stúdiót,¹¹ úgy elítélésénél sem segédkezik. A befutott idősebb pályatársak általában csekély figyelmet szentelnek utódaiknak, és ha adnak valamit, okosan hallgatnak róla, tapintatos csendre kérve a megajándékozottat is. Nem akarnak ujjat húzni miatta senkivel. (Alighanem megriadnak a nyomukban igyekvők türelmetlen mohóságától, és saját gondjaik-bajaikba temetkeznek.)

Kellemetlen nyomás nehezedhet a hatalmi apparátus illetékes tagjaira is – éppen társaik részéről, akik szerint túlságosan megértőek, és kiengedték a kezük-ből a gyeplőt. Így a többi „ellenzéki fészekhez” hasonlóan, a BBS sem kerülheti el a BM figyelmét. Bódy Gábor szervezése tanúsítja, mennyire kevésbé bíznak a legális felügyelet munkájában. Akármint szónokoljanak is politikusaik a helsinki folyamatról és a nyitott társadalomról, a nyilvánosság technikáival dolgozó műhelyekben potenciális veszélyforrást látnak. Ott, ahol egy fénymásolás is engedélyköteles, a képrögzítés vagy horribile dictu a mozgókép készítése már a bűnözés melegágyának tűnik fel. A fikció lázíthat, a dokumentáció hivatalosan nem létezőnek ítélt jelenségekről fabulálhat. Az előző évtizedek filmjeinek fogadtatásából pedig azt is megtanulhatták, milyen elementáris hatású lehet akár egyetlen alkotás. Vélhetően komoly apparátussal dolgoznak a Stúdióra, és „eredményeiket” időről-időre megosztják a pártvezetéssel.

Annak meg egyéb aduja is van a költségmegvonásnál, illetve a társadalmi megítélés manipulálásánál: ő határozza meg az elkészült filmek besorolását, azaz tőle függ a vetítési engedély. Amire nemet mond, tetszhalottá válik, többé nem vetíthető. A szigorú tiltás persze csak a végső érv, hasznosabbnak tűnik a kegyes engedmények szelektív alkalmazása. Feltételül szabhat például egy húzást, néhány jelenet kihagyását, vagy akár a maradék átvágását stb. Az ilyen változtatások intim alkuk következményei, és holmi rejtélyes, megnevezetlen művészi szempontok érvényesítésével indokolhatók a kívülállók előtt. Nem marad róluk dokumentum, vagyis utóbb bizonyíthatatlanok – ami az idők folyamán egyre fontosabb szempont. A „rugalmas” alkotói hozzáállás honorálható egy külföldi vetítés engedélyezésével, külön programhoz, vagy akár – ritka kivételként – televíziós bemutatóhoz való hozzájárulással. Art-mozi hálózat még nincs, filmklubokban viszont bővelkedik az ország, és felettébb biztató, ha a kétszalagos verzióból végre standardizált állapotba kerül egy produkció, ami ezután már nemcsak az egyetemeken pereghet, hanem hatósági jóváhagyás mellett akár a világ túlsó felén is. Érdemes megőrizni tehát a beszélő viszonyt a hatalommal.

¹¹ Ld. Gödrös Frigyes beszámolóját 1985-ről (Beszámoló-jegyző-könyv a BBS 1985-ben végzett tevékenységéről, BBS Archívum, 1986/216.).



Pócspetri



Ez zárkózott ügy

12 Vö. Nagy András: *Tájkép csapás után*. ABC Függelék Kiadó, Budapest, 1983.

13 A forma kedvéért felügyelhetném az anyagi gondokkal küzdő Pannónia Stúdiót is, ám azzal nem kellene foglalkoznom. A piszkos munka elvégzéséért busás jutalmat ígérnek. A Stúdió vezetői proponálják, hogy fogadjam el a megbízatást, mert ezzel időt nyerhetnek. Kérésüknek nem teszek eleget.

14 Lásd a Soros Foundation 1985. szeptemberi levelét (Határozat videóműhely létrehozásáról, BBS Archivum, 1985/201.).

15 Beke László 1984-ben adja ki felhívását a szerkesztésben való közreműködésre.

A BBS útja ezen a ponton kanyarodik el a „demokratikus ellenzék” gyűjtőnéven emlegetett nyughatatlanokétól, akiknek talán éppen e műhely segített magatartásuk kimunkálásában. Nem egy közülük, mint Háy Ágnes, személy szerint is tagja a Stúdiónak, vagy közel áll hozzá. A tagság zöme azonban a nyílt lázadás helyett okosabbnak találja, ha kerüli a kenyértörést, és az ártatlan lázongásnál marad, aminek végső kicsúcsosodása egy szánalmas bohózat az 1990-es Szemlén: a Fiala Filmesek forradalma. A politikai feszültség enyhülésével – olykor pedig a választott téma csábítására – megnő a mersz is. Néhányukat messzire ragadja az anyag, mint az *Úton* forgató (1980) Szorgent Sándort, vagy a nyomort firtató Balogh Gábort (*Otthon*, 1984). Ember Judit gyanútlanul utánanéz, mi történt valójában Déry Tibor híres-hírhedt irodalmi riportjának helyszínén, Pócspetrin (1983), és kitör a botrány, éppúgy, mint egy értetlen tépelődő megszólaltatásakor (*Hagyd beszélni a Kutruczot!*, 1985). Mihelyst körülpillantanak, olyasmin akad meg a tekintetük, amin nem kellene. Mindenütt valami titkolnivalóba, hivatalosan nemlétezőbe ütköznek. Az előző generációk tagjai egy-egy felkapott esemény mélyére ástak (mint tette Gazdag Gyula 1968-ban a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* forgatásakor). Az Erdélyi János–Zsigmond Dezső tandem követi példájukat (*Ez zárkózott ügy*, 1986), másoknak viszont ennyit sem kell fáradniuk. Elég, ha rácsodálkoznak egy új jelenségre, mint Dér András és Hartai László az első szépségkirálynő választásra (*Szépkeányok*, 1985), vagy megrendültségükben kamerát ragadnak (mint Mátis Lilla 1985-ben, az *In memoriam H. P.* készítésekor), és máris baj van.

A nyolcvanas évek története szokatlanul hektikus, az évtized nagy reményekkel köszönt be: a lengyel Szolidaritás mozgalom felajzza a magyar értelmiséget, amelyet kevéssel utóbb sötét kétségbeesésbe taszít a katonai szükségállapot bevezetése.¹² Az évtized közepére úgy elborul az ég, hogy az emlékezők kései memóriazavara dacára a pártközpontban döntést hoznak a Stúdió bezárásáról. A hosszú éjszaka egyik sötét pillanatában, 1984. szeptember 18-án e sorok íróját bízna meg a Filmfőigazgatóság két vezetője, Kőhalmi Ferenc igazgató és Réz András osztályvezető azzal, hogy biztosként vegye kézbe a BBS irányítását, és az év végéig számolja föl azt. Túl sok vele a baj – indokolják a határozatot.¹³ Alighanem úgy ítélik meg, elérkezett a radikális fellépés ideje.

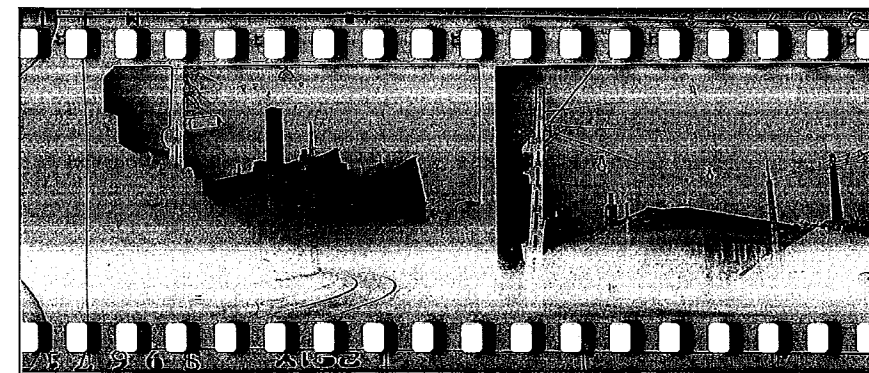
Helyzetértékelésük azonban elhamarkodott, téves. Balsikerű próbálkozásuk meghiúsulása alighanem a kedvező nagypolitikai fordulatnak köszönhető, a Közép-Európa politikai újrafelosztásáról kötött szuperhatalmi megállapodásnak. Az imént még a Stúdió fölszámolását sürgető apparátus fordít egyet a köpenyén, s rábólint, hogy a Soros Alapítvány komplett videó-felszerelést adományozzon a Stúdiónak, mi több, az el is jut a BBS-hez!¹⁴ A mozgékony, jó kapcsolatokkal rendelkező seniorok, mint Bódy Gábor és a rokon művészeti területeken széles nemzetközi ismeretségre szert tett szakértők, mint Beke László révén pedig az elkészült produkciók mind több külföldi meghívást kapnak. A BBS nyugaton és a világ más részein is bekerül a filmes köztudatba, és olyan internacionális projektek szervezésében vállalhat részt, mint az *Infermental* videó-folyóirat, amelynek III. számát már itt szerkesztik.¹⁵

A végleges megszüntetés és a régen nem tapasztalt szabadság közötti cikázás készületlenül éri és zavarba ejti a tagságot. Gyors, erőteljes választ hamarjában nem adhatnak, beérik annyival, hogy bölcsen folytassák korábbi tevékenység-

güket, és az események sodrára bízzák magukat. Így is az élbolyban maradnak. Dokumentumfilmjeik gyűanyagul szolgálnak a hevülékeny értelmiségnek, és helyes önismerethez segítik a társadalmat. Eligazítják a pillanatban (Bonta Zoltán: *Korkörkép*, 1984), feltárják múltjának és jelenének titkolt szegényfoltjait (Mész András: *Bebukottak*, 1985), valamint rejtező értékeit, amelyeknek létéről sem igen volt tudomása (ezen a téren különösen Forgács Péter interjúi és privátfilmesei leletmentései jeleskednek). Néhány fontos engedményt mindazonáltal kicsikarnak: fizetésre bírják a forgalmazókat, és megválnak a filmgyár gazdasági stábjától, helyére saját embereket hoznak, ami a függetlenedés első gyakorlati lépése. Az évtized végére *Közeliövő-kutatás* címen beindítanak egy videó-sorozatot az aktuális, illetve készülő események rögzítésére, alapélményük ugyanis a bizonytalanság. Élnek a gyanúporral, hogy bármikor fordulhat a széljárás, ellenkező végletbe csaphat a politika, nélkülözhetetlennek ítélik tehát a történések dokumentálását, hogy később hihető legyen, amit megértek (Durst György: *Szárszó '88*, 1988).

Hosszas előkészületeket követően megszületik az első komoly politikai súlyú alkotás is, Csillag Ádám *Dunaszaurusza* (1988). Segítségével torpedózzák meg az évtized nagy környezetromboló állami beruházását, a vízlépcső építését. Jóval többet jelent ez egy átmeneti zöld sikernél: mint ahogy a sok ezer tüntető sem csak az építkezés ellen emeli föl szavát, úgy e film üzenete sem korlátozódik a természeti környezet védelmére buzdító felhívásra. A meglóduló események részletes képi dokumentálása viszont már túllép a BBS lehetőségein. Demokratikus döntési szisztémája amúgy sem alkalmas gyors reagálásra, és gátolja az adott körülmények között egyelőre még kíváncsi informális működést. Tagjaiból és szimpatizánsaiból viszont egykettőre alternatív műhelyek alakulnak – mint amilyen a Fekete Doboz –, és ezzel vége a Stúdió kizárólagosságának. Aki filmet szeretne készíteni, többé nem kényszerül a pasaréti filmgyár falai közé, egy kis kézikamera birtokában akárhol megteheti. Új szervezeti formák jönnek létre, így az érdekek védelmére 1988 októberében megalakul a Tudományos Dolgozók Demokratikus Szakszervezetének Filmszakmai Szekciója, a videó rohamos térhódításával pedig megszűnnek az utolsó technikai akadályok.

A filmkészítés műszaki, valamint társadalmi kereteinek fellazulása és átalakulása – utólag jól láthatóan – már tart egy ideje. A látásmód változását, amelyet számos eszmefuttatások magyaráznak, alaposan, noha teljes mértékben még-



Hajnal



Dunaszaurusz



Tükör-tükröződés

sem kielégítően indokolja az alkalmazott eszközök cseréje, illetve a lehetőségek bővülése – de nem elhanyagolható a filmi kifejezés tempójának világszerte tapasztalható gyorsulása sem. Elavul a tradicionális időkezelés, teret hódít a klip-vágás. Az avatatlanban mindez olyan látszatot kelthet, mintha a szakértelem veszítene fontosságából, immár nem volna égető szükség a formálisan vagy informálisan megszerezhető tudásra, tapasztalatra. Ha mellőzhető a műhelymunka, minek jelentkeznének tömegesen a Stúdióba? Melyik feltörekvő tenné ki magát a féltékeny társak gáncsoskodásának, vagy kockáztatná érvényesülését a demokratikusnak nevezett szabályok betartásával? Aki elképzeléseinek megvalósításával közvetlenül is próbálkozhat, aligha lép tekervényes útra. A bejáratott formákhoz csupán ott ragaszkodnak, ahol nem látnak maguk előtt külön lehetőséget.

A sokfelől érkező, eltérő indíttatású látványművészek közül a klasszikus filmes perfekcionizmus hazai képviselője, Tóth János éppúgy ide szorul, mint az amatőr hagyományokból kibontakozó avantgárd perfekcionista Szirtes András. Munkásságuk a nyolcvanas évek Balázs Béla Stúdióján mély nyomot hagy, műveik nélkül aligha jellemezhető a Stúdió. Tóth aprólékossága és páratlan szakmai felkészültsége csábító, noha elérhetetlen követelményeket állít a kollégák elé, Szirtes pedig majd minden műfajban próbálkozik, és jelentőset alkot. A *Hajnal* (1980), a *Tükör-tükröződés* (1981) vagy a *Napló* (1984) vetekszik bármelyik kísérleti produkcióval, A *pronusa bolyok történetében* (1983) pedig erős politikai töltést ad egy szórakoztató, cselekményes játékfilmnek, miközben folytatja a szubkultúra képviselőinek tradicionális „helyzetbe hozását”, vagyis megörökítését, ami az adott körülmények között erkölcsi kötelesség és fontos történelmi feladat. Hasonló megfontolások rejtőzhetnek a kritikus szellemű, avantgárd színházi produkciók rögzítése mögött is, amit Szikora János és Jeles András végez el.

A performance-művészek java már kiszorult az országból – és nemegyszer az életből is. Helyükbe a kevésbé akcionalista képzőművészek lépnek, akik előtt nem nyílna másutt tér a mozgóképpel folytatott kísérletezésre. Valamelyest tágítanak is a hagyományos műértésen és -értelmezésen, jóllehet műveik inkább intermedialis alkotásként élvezhetők, semmint kész film gyanánt – e téren legfőljebb Háy Ágnes rajz- és gyurmafilmjei jelentenek kivételt. Külön fejezetet érdemelne a művészetteoretikus Erdély Miklós és köre munkássága. A látványossághoz kötődő, noha mélyen irodalmias szemléletű megfontolások – fanatikus rajongói által annyira csodált – mesterének korai halálával



Éhes Ingovány

azonban lezárul a csoport működése, az 1985-ös *Tavaszi kivégzéssel* pedig a polihisztor filmes oeuvre-je is.

A BBS létrehívásának eredeti célja: jobb körülmények teremtése a posztgraduális filmkészítési gyakorlathoz – ami magától értetődően és mindenekelőtt játékfilmes gyakorlatot jelent –, a nyolcvanas években is elérhetetlen álom marad. Számos rövid- és néhány egészestés játékfilm születik, közülük azonban kevés sikerül igazán. Mintha lassacskán elfelejtődne a felfedezés és a tanulás parancsa. Számmottevő Szirtes *Lenze* (1986), és figyelmet érdemel az amatőr-mozgalomból érkező Ács Miklós *Éhes ingoványa* (1988). A társművészeti produkciók sorából emblematikussá válik az engedélyezőknek krónikus fejfájást okozó *Jégkrém ballet* (1984). A főiskoláról érkezett törzstagok körében viszont alig születik emlékezetes produkció. Egyetlen igazán erős tehetség bontogatja szárnyait: Xantus János, akinek két filmje is – a *Diorissimo* (1980), illetve a *Női kezekben* (1981) – meghatározó jelentőségű. A többiek egyelőre nem találnak saját hangra, és jó időbe telik, mire alkotói sajátosságaikat kibontakoztatják. Müller Péter Iván ígéretes *Ex-kódexét* (1983) sem követi hasonló folytatás, az alkotó pályája más irányba tér.

Hogy mit jelent, mit jelenthet tagjainak a Balázs Béla Stúdió, azzal talán ők maguk sincsenek tisztában. Annyi bizton állítható, hogy a vetítéseken megfordulók, a Stúdióhoz különféle szálakkal kötődők számára meghatározó élményt adott, talán nem is annyira megvalósult művei, mint inkább léte és működése által. Azt sugallta, hogy lehet másként is gondolkodni. Bátran mehetünk a saját fejünk után, nem várva, nem ügyelve felsőbb jóváhagyásra, engedélyre.

Hirsch Tibor
Játékfilmek kora
A hatvanas évek fikciós formái

A Balázs Béla Stúdióban kisjátékfilmek töretlen tendenciaként szinte kizárólag a Stúdió alapítása utáni bő évtizedben, a magyar filmtörténet korszakolásához igazodó, sajátosan tendencia-követő évtized-értelmezés szerint¹ tehát a hatvanas években és – a hosszabb játékfilmeket is ideszámítva – a hetvenes évek első felében vannak jelen. A hetvenes évek közepére a Stúdió alkotói vélhetően érdeklődésüket vesztik-e filmforma iránt. A hatvanas–hetvenes évek fordulójától fokozatosan csökken a kisjátékfilmek száma, s jószérivel már csak nagyjátékfilmek, Magyar Dezső *Agitátorok* (1969) és Maár Gyula *Prés* (1971) című darabja képviseli a játékfilmes formát. 1972–73-ban sem rövidebb, sem hosszabb játékfilm nem készül a Stúdióban. 1974 Lányi András egészestés *Segesváranak*, 1975 pedig Bódy Gábor szintén nagyjátékfilmnyi *Amerikai anizsának* az éve. Ettől kezdve a Stúdió sokáig csupán szigorúan vett kísérleti filmeket és dokumentumfilmeket gyárt.

Mielőtt e számokból következtetéseket próbálnánk levonni, először is le kell szögezni: nincs információnk a BBS körébe tartozó alkotók meghíúsult terveiről, ahogy arról sem, milyen személyes indítékokból vagy objektív korlátokhoz, módosító tényezőkhöz igazodva, önként vagy kényszerből döntöttek végül a (rövid) játék-, kísérleti vagy dokumentumfilm mellett.² Másodszor a játékfilmes trend vizsgálatánál az sem közömbös, hogy a másfél évtizednyi töretlen, majd hirtelen megtörő kínálat mennyiben fed el folyamatos „határsértéseket”. Vagyis a BBS-kisjátékfilm mely években érintkezik a kordivat parancsa szerint például a lírai filmetűddel, még ha a kettőt pusztán a szerint lehet elkülöníteni egymástól, hogy az előbbiben megtaláljuk a minimális játékfilmi kritériumot, a narratívát. Vagy ugyanígy nem közömbös, mikor kerül fedésbe a Stúdió néhány játékfilmnek minősített darabja a dokumentumfilmmel, megtartva persze az előbbibe való besoroláshoz szükséges fikcionalitás minimumát. Avagy mikor bukkan föl először – akár csak katalógus-kategóriaként – a végképp meghatározhatatlan kísérleti film, és mikortól nehezíti az eleve kísérletezésre alapított BBS „kísérletező játékfilmjeinek” megkülönböztetését ugyanezen műhely deklaráltan „kísérleti filmjeitől”.³

A játékfilmgyártó kedv tehát nem teljesen ugyanakkor csappan meg a Stúdióban, mint a kisjátékfilm-gyártó kedv – ha beszélhetünk egyáltalán a „kedv megcsappanásáról” –, hanem fél évtizednyi különbséggel. Úgy tűnik, a BBS hosszabb játékfilmjei – amelyeket itt nem vizsgálok közelebbről – részben már egy általánosabb hazai kulturális és társadalmi korszakváltáshoz igazodnak, amelyben a rövidjátékfilm éppen rövideége miatt nem talál többé magának feladatot. Ugyanakkor az 1970 és 1975 között születő közel féltucatnyi Balázs Bélá-s nagyjátékfilm szintén időleges lehetőség. S amikor ez a lehetőség megszűnik, többszörösen is egy út végén vagyunk: a kisjátékfilm műfaji útjának, valamint annak a nagyjátékfilmes tematikai-módszertani útnak a végén, amelyben a BBS filmkészítői ezekben az években egyáltalán érdekeltek lehettek.

A játék alkonya a játékfilmekben

Mit is jelent általában az útlezárás a korabeli magyar játékfilm vonatkozásában? A fikció soktényezős európai válsága és a dokumentarizmus hetvenes évekbeli felemelkedése, legalábbis egy időre, elfordítja a hazai kezdő és kísérletező alkotók nagy részének tekintetét a játékfilmtől. Tudjuk, a BBS belharcaiban is a dokumentaristák és a szociológia csoport érvei az erősebbek,⁴ egyébként pedig a Bu-

1 Vö. Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai, in uő *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 242.

2 Természetesen általánosságban ki lehet jelteni, hogy a különleges státuszú, bemutatási kötelezettség nélkül működő, de nem különleges pénzügyi helyzetben lévő BBS-ben a már megvitatott, sőt elfogadott terveknek is jelentős része hiúsult meg. A kisjátékfilmek közül például Magyar Dezső *Büntetőexpedíciója* egy több részesre tervezett – *Hat brandenburgi verseny* – sorozat egyetlen elkészült darabja. Vagy hasonlóan kútba esett törekvésekre példa nem sokkal később a *Filmnyelvi sorozat* nagy közös terve, amelynek csupán töredéke valósult meg. (Zsugán István: A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Beszélgetés Bódy Gáborral, in uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Osiris – Századvég, Budapest, 1994, 441.)

3 Havasréti József: Punk/rock kultúra és az avant-garde „élő folyóiratok”. A Fölőspéldány-csoport, in Derék Pál – Mülner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 2004, 283.

4 Grunwalsky Ferenc: A fényarchitektúra és a 150 ezer forintos keret. *Élet és Irodalom*, 2001. április 6.



Amerikai aniz

dapesti Iskola kezdeteinél vagyunk. Ez a tendencia mintha általában is a keresettség-megrendezettség elleni harcot jelentené. Márpedig mivel a kisjátékfilm történetmesélésben a cselekményvilág megkonstruálására és elfogadtatására voltaképpen nincs idő, vagy mindenestre sokkal kevesebb áll rendelkezésre, mint egy nagyjátékfilm esetében, a néző egy kisjátékfilm világ műviségére még azelőtt ráérezhet, mielőtt a közegét elfogadva beleélhetné magát. Másfelől közelítve, ha ez a kisjátékfilm az eredeti értelemben vett „BBS-gyakorlófilm”, akkor nagy a veszélye annak, hogy a fikció művisége, a színészi játék betanultsága, a kép konstruáltsága már azelőtt tudatosul, mielőtt a nézőt elvarázsolná a „papa moziából” ismerős, tehát nem elidegenítő és nem önreflexív ambíciókkal működtetett történetmesélő eszköztár. Márpedig a hatvanas évek BBS-műhelyében készült kisjátékfilmekben ritka az elegáns önreflexivitás. Ahhoz képest, hogy e filmek az európai új hullámokkal több szempontból is érzékeny kapcsolatban születtek, néhány kivételtől eltekintve, mégsem élnek elidegenítő megoldásokkal, s általában halálos komolysággal kívánják bevonní nézőjüket rövidke meséjük realista hangulati közegébe. Mindez 1970 után nem folytatható. A kisjátékfilmben még nehezebben kivédhető „műviség” iránt ugyanis a hetvenes évek elején épp az az új nemzedék táplál különös ellenszenvet, amelyik a BBS-ben is a generációváltás nyertese. Ne feledjük, ez az időszak a felnőtt filmben is az úgynevezett *magyar esztétizmus* iránti csömör ideje. Általában véve a konstruáltság – nálunk elsősorban mint a sokszorosan újraértelmezett (és kiskapukkal felszerelt) szocialista realizmus követelményeinek való kidekázott megfelelni akarás – hirtelen a kultúra minden területén harcos ellenszenv tárgya lesz. Éppen ez ágyaz meg egyik napról a másikra a szociográfia friss divatjának. Ennek nemcsak a kisjátékfilm esik áldozatául mint a műviség szempontjából különösen veszélyeztetett „egész”, hanem több, nagyjátékfilmben belüli, műviség-gyanús „rész” is: témák, motívumok, narratív sémák. Kevés későbbi kivételtől eltekintve, ekkor tűnik el véglegesen a magyar filmből például a hagyományos díszletben, forgatókönyv szerint kibomló, szinkronidejű termelési tematika, hogy végleg átkerüljön a dokumentarista játékfilmbé. Vagyis örök időkre művinek találhatik az ismert arcú színész, ahogy beöltözve, olajosan vagy fehér köpenyesen, gép vagy tervezőasztal fölé hajolva, munkásként, mérnökként betanult szöveget mond. Ugyanígy hosszú időre művinek találhatik az ismert arcú színész, aki egy kisjátékfilm szűkös keretei között, tízperces betanult jelenetbe vagy jelenetsorba bonyolódik kollégáival. Kivéve, ha ez éppen a rendező színészvezetési képességeit igazolja – vagyis főiskolás vizsgafilmről van szó. Valószínűleg ez az utóbbi szempont sem érdektelen. Tudjuk, a BBS a hetvenes években elsősorban és kizárólag már nem nagyjátékfilm lehetőségért sorban álló kezdő rendezők gyakorlóhelye. Ha tehát a hetvenes években egy frissen végzett rendező a különutas képzőművészek és a magukat véglegesen szociofilmesnek minősítő mellett ragaszkodna a kisjátékfilmhez, maga ismerné be, hogy egyelőre csak „készül és gyakorol”, vagyis nyilván nem kívánja megméretetni magát azokkal, akik ugyanott, ugyanabból a stúdió-költségvetésből az életművüket építik.⁵ Az ilyen szerénység akár a műhely belülről kezdeményezett vizsgaminősítési kísérleteként is értékelhető volna (már amennyiben a hatvanas évekbeli Balázs Béla Stúdió-önkép alacsonyabb rangot jelent), amelyben a korabeli tagság és vezetőség a legkevésbé sem volt érdekelt. Hogy voltak-e a fenti

5 Uo.

gondolatmenet szerint letört „gyakorló-kisjátékfilm” ambíciók, vagy már senki nem gondolkodott ilyesemben, ez a lényegét tekintve közömbös: a hetvenes években a rövidjátékfilm mindenképpen eltűnik a kínálati palettáról. Ha később megjelenik is egy-egy kivétel, az minden esetben hordoz annyi tartalmi-formai extrémítást, hogy a BBS kísérleti filmjei közé is besorolható legyen – Wahornától Szirtesig, valamint Erdély Miklós teljesen külön kezelendő életművéig. A „hagyományos” kisjátékfilm igazi visszatérése évtizedekkel később (vagyis napjainkban) pedig már nem kizárólag a BBS-hez kötődik, hanem a kisköltségvetésű produkciókban érdekelt új stúdiókhoz, független gyártók sokaságához, továbbá a videónyersanyag olcsóságához, a filmkészítés logisztikai és politikai szabadságához, és persze a posztmodern stílári és műfaji eszközök könnyed mozgósításához a műviség-keresettség veszélye ellen.

A dupla korszakzárás

Másképpen – és részben más okból – búcsúzik a hetvenes évek derekán a BBS műhelyében csiszolt nagyjátékfilm, ez a Stúdió életében új és rövid életű filmcsoport: mindössze öt esztendő ér meg. Felemelkedésének és eltűnésének okai messzire vezetnek, annyi azért mégis megállapítható, hogy e filmek, bármennyire különbözőek is, éppen a kisjátékfilmek után, tehát azokat váltva, és nyilván nem véletlenül kerülnek a stúdió palettájára: az említett kisjátékfilm „műviség” leküzdésére megannyi elidegenítő eszközzel (ha mással nem, hát hosszú, stilizált irodalmias dialógusaikkal) ezek a filmek (is) orvosságot jelentettek. Ebben a tekintetben ugyanolyan hasznos szolgálatot tett Magyar Dezső, mint Maár Gyula, Lányi András, mint Bódy Gábor. E filmek sorát viszont a hetvenes évek közepén valószínűleg nem egy esztétikai zsáktutca kollektív észlelése szakasztja meg, mint a BBS-kisjátékfilmeket a hetvenes évek elején. Sokkal inkább a politika parancsol megálljt, és persze nemcsak a BBS-nek, hanem általában a magyar film esszé-trendjének, függetlenül attól, hogy az ilyen film a szövegek irodalmi stilizáltságával vagy más filmnyelvi eszközökkel idegenít-e el a művinek tűnő „termelési közegtől”, vagy a még inkább „művinek” ítélt hagyományos kosztümös történelmi filmtől. Kovács András *Falak* (1968), Jancsó Miklós *Fényes szelek* (1968), Herskó János *N. N.*, a *halál anyaga* (1970) című filmjei – bár stílusuk és témájuk, értékük, hatásuk és fogadtatásuk igazán különböző – e tekintetben ugyanazt bizonyítják, mint a divatba jött egészestés BBS-darabok az *Agitátoroktól* az *Anzixig*: egy ponton túl sem az uralkodó ideológia, vagyis a marxizmus alaptételei, sem a magyar történelem sorskérdései nem „diszkusszálhatók” a filmvásznon. Pontosabban: a filmben épített verbális világértékelésekben még megengedett mélységet – tehát hitelesség-szintet – egy-két emlékezetes darab ugyan eléri, a „dolgok megbeszélésében” azonban továbblépni már tilos, ugyanott toporogni pedig értelmetlen. Ráadásul a trend-forduló parancsa erre a törekvésre is vonatkozik: ha a lényegét kimondani úgysem lehet, akkor a külső-belső cenzúrával küszködő filmek előbb-utóbb az irodalmias elidegenítés ellenére is művivé és hamissá válnak. Vagyis nyilván itt sem kínálkozik más menekülési út, mint a hazai új narrativitás gyengécske hajtását hanyagolva átpártolni a dokumentarizmushoz.



Prés



Ségesvár

A BBS főiskoláról kikerült első nemzedéke leendő nagyjátékfilm-rendezőként magától értetődőnek tekintette a kisfilmes gyakorlóterepet. Kezdetben a kultúrpolitika is egyedül ezt a „BBS-értelmezést” kínálta, illetve az évtized folyamán akkor is bátorította, amikor már más ambíciókat is megtűrt a Stúdió keretein belül. A hatvanas évek elején egyébként valószínűleg az emlegetett „műviség” sem nehezen kikerülhet, sajátosan kisfilmes veszélyforrásként, hanem éppen ellenkezőleg: „művességként” – vö. a formai szigorúság mint sajátos kisfilmes lehetőség – élhetett a filmes köztudatban. Ezekben az esztendőkből például a fiatal magyar irodalom éppen a hemingwayi szikárság, a nagy pontossággal csiszolt novella-szövegek kultuszában él, ami pedig a BBS első nemzedékeként a Stúdiót elfoglaló Máriaassy-osztályt illeti, ők filmjeik alapján (akár mesterük példáját követve is) nyilván a frissen felfedezett filmírásban látják a magyar mozgókép megújíthatóságának zálogát, a sematizmus tanmeséinek – tehát a legrosszabb értelemben vett epikus örökségnek – az elfeledtetésére alkalmas eszközt. Ezt az igényt találkozásuk az új hullámmal valószínűleg csak megerősítette. A lírai rövidfilm természetesen a legjobb értelemben vett keresettség is jelent – markáns képi hatásokat, csiszolt, néha túlciszolt dialógusokat, a montázs különleges fontosságát. Aki ilyen ambíciókkal érkezik a BBS-be, annak nyilván az etűdfilm az egyik alternatíva, ugyanakkor az, akinél a nagyjátékfilmre készülési hasonló súllyal esik latba, illetve alkotói habitusa is ennek kedvez, nyilván narratívára, mégpedig fikciós-, s nem pedig dokumentum-narratívára feszíti ki a maga lírai képeit. Ez a választás, ha nem is az egyetlen, de mindenképpen bátorított és belülről is elfogadott a hatvanas évek stúdiótagsága körében.

Mi, őközöttük

A BBS korai kisjátékfilm-korszaka nem csupán pontosan illeszkedik az évtizedhatárokhoz, hanem ráadásul két, viszonylag jól elkülönülő al-korszakra is bontható, mivel az évtized első és második felében markánsan más – stílus, tematika, üzenet és a követett nemzetközi minták tekintetében is hirtelen váltó – filmek készültek.

Az első „al-korszak” (fél-korszak?) meghatározó témája az életérzés és a férfi-nő kapcsolat. Pontosabban az olyan kapcsolatokról kibomló szerzői önképek, amelyekben a nők volnának a szerzői önkép hitelesítői és kritikussai, vagy egyszerűen: a kapcsolatokon keresztül megmutatott világ. Ha tárgyjuk a kapcsolat fogalmát, akkor szinte minden hatvanas évek eleji BBS-kisjátékfilm belefér: a történetek valamiféle együttlétről szólnak, és ha nem emelik ki az emberi sokadalomból a hős és párja közti kapcsolatot, akkor maga az emberi sokadalom marad a lírai vizsgálat tárgya.

A *sokadalom* értelmezése ugyanakkor, számos más BBS-karakterisztikumhoz hasonlóan, a magyar film, sőt a magyar kulturális közbeszéd egyik fontos témája, reprezentációs kihívása azokban az években. Jobb híján használjuk a *sokadalom* kifejezést mint olyat, ami legalább vizuálisan egyértelmű: a *sok ember látványa az egyén relációjában* mindenképpen megjelenik a filmekben, ám többféle jelentéstartalommal. Mindenekelőtt a *sokadalom* = *sor*. Ilyen címmel filmet is találunk, Oláh Gábor 1968-as darabját, amely burleszk-elemeivel, kosztümös beté-



A sor

teivel, bizonyos motívumaival ugyan már a fikciós rövidfilmek második al-korszakát idézi, de a sorban állás motívuma, valamint ahogy a sorban azonos céllal vagy azonos korlátokhoz igazodva, önként vagy kényszerből egybegyűlt emberek viselkedési alternatíváiról jellegzetesen esszéfilmes képekben elmélkedik, Oláh filmjét mindenképpen az első fél évtized „sokadalom-dívatjához” köti.

Ha a *sokadalom*, *sokaság* nem *sor*, akkor *tömeg*, amelyből ki lehet tűnni: fiatalossággal, tisztasággal, bohém élettempóval. Fazekas Lajos *Szonettje* (1965) záró képsorában a fáradt – hangsúlyosan öreg – átlagember jön szembe a vadóc fiatalokkal, s bár arca van, a sokadalmat mint tömeget képviseli. Többször is megjelenő kontrasztmotívum: ha a film sugallata szerint a fiatal „más”, tehát individuum, akkor vele szemben a sokaság öreg.

De a sokaság életkorjelzés nélküli tömegként is kap funkciót – természetesen megint az egyéni út elutasítójaként vagy gyanakvó figyelőjeként. Ilyen a szerepe például Novák Márk *Keddjében* (1963), Kardos Ferenc *Levelek Júliához* (1964) című groteszk, de indulattal teli katonafilmjében, vagy a rövidfikciós évtizedet határoló egészestés opuszban, Maár Gyula *Prés* című allegóriájában.

Szabó István sora

Tömegként való negatív megjelenítésénél ugyanakkor gyakoribb, és a hatvanas évek első felére feltétlenül jellemzőbb a *sokadalomnak* mint egyes korú és nemű, változatos szociális helyzetű, mégis összetartozó emberek „társadalmi hálójának” a megjelenítése. Ilyenkor nem tömegről van szó, ahogy nyilván degradáló volna Szabó István 1961-es *Koncertjében* az otffeletett zongora köré csoportosuló járókelőket tömegnek nevezni, hiszen a film meséje szerint a hangszer a művészet és általában a humánus értékek metaforatárgyaként éppen hogy közösséget formál a tömegből. E közösség pedig – létének bizonyítékeként – a „történelmi eső” idején testével, de legalábbis levetett ruháival védi a poétikus jelképet. Tudjuk, Szabó életművében a sajátos – általában nem csupán a kultúra jelenével, hanem a múltjával (közös emlékekkel) is üzenő – *civilizációs fétistárgynak* nagy jelentősége van. Amikor fölbukkan, mindig közösséget szervez. A hetvenes években a rendező két film dramaturgiai súlyát is erre a BBS-rövidfilmekben ki-munkált narratív sémára terheli: az egyik a hasonló szellemű *Álom a házról* (1971) tanulmányfilm után az 1973-as *Tűzoltó utca 25.* (a nemzedékeknek otthont adó bérházat itt inkább „mítosztárgynak” nevezhetjük), a másik pedig a *Koncert* szellemét és dramaturgiáját tudatosan idéző *Budapesti mesék* (1976). Kisebb dramaturgiai súllyal persze későbbi filmjeiben is fölbukkan: sok más hasonló mellett ilyen akár *A napfény íze* (1998) címadó italreceptje is, a család hozzá kötődő mítoszával együtt, amely természetesen tág értelemben idézi föl a „fétistárgy” formálta közösségnek” a fiatal Szabó által bevezetett motívumát.

Szabó egy másik korai munkájában viszont éppen a hasonló katalizáló elem (mitikus tárgy, kulturális alapérték) hiányában közösségé nem váló, tehát védekezni is képtelen tömegen van a hangsúly. A *Variációk egy témára* (1961) című kisjátékfilmben az eszpresszó egymással kapcsolatot nem kereső, egyes asztaltársaságai saját hangjuktól, illetve privát kisvilágaik „alapzajától” nem hallják a közelgő katonai menetelést. Ez a menetelés az allegória legáltalánosabb értelme-



Variációk egy témára



Játék

zése szerint megint maga a Történelem, vagyis az egyénekből hamarosan szenvedő kényszerközösséget gyűrő, dübörögve közelítő erő. Szabó talán valamenyny filmje ennek a helyzetnek megannyi, változatos diszkussziójaként értelmezhető, e korai rövidfilm tiszta képlete leginkább mégis a nyolcvanas évek trilógiájában – *Mephisto* (1981), *Redl ezredes* (1984), *Hanussen* (1988) – tér viszsza. Hiszen a nagyszabású narratívákban is újra és újra ismétlődik a tanulság: mire az önző mangánvilágok (amelyek magától értetődő metaforikus foglalat a szabadidős polgári helyszín, a kávéháztól a színházig, a szalontól a budoárig) birtokosaként az ember – akár társakat keresve – fölkapja a fejét a történelem dübörgésére, addigra mindig túl késő van.

Szabó életművének akár csak vázlatos elemzése sem lehet célunk, az viszont fontos és ide tartozik, hogy a BBS-ben készült három korai kisjátékfilm egyrészt ígéretként előre fölrajzolja az életmű meghatározó gondolati vetületeit, másrészt a fent emelgetett *sokadalom* minden lehetséges értelmezését kínálja. A megelőlegezett életmű ráadásul – legalábbis a nyolcvanas évek végéig – még bizonyos részszabályok szerint is pontos kapcsolatban van a rövidfilmes kulcsokkal: az első harminc esztendő darabjaiban egy-egy BBS-rövidfilm jelöli ki a „dramaturgiai magot”, mégpedig évtizedenként egyet-egyet, megengedve persze, hogy a filmek gazdag szövetében az összes korai üzenet egyszerre van jelen. A nyolcvanas évek filmjei a *Variációk egy témára* későn észlelt harci zajának eredetileg egyszerű sémájára építenek gazdag és sokrétegű történeteket, a hetvenes évekbeli *Tűzoltó utca 25.* és *Budapesti mesék* költői látomásai pedig a fétis- és mítosztárgy formálta tág értelemben vett emberi közösség – tehát a *Koncert* – képletére épülnek.

A hatvanas évek három, a BBS-kezdetekhez időben legközelebb álló nagyjátékfilmjében is természetesen fontos mozgóképes állítások fogalmazódnak meg a tömeg és közösség metamorfózisáról vagy annak hiányáról. Ezekben is fölbukkan például a „sor” – amely egyidejűleg Szabó kézjegye és a korai BBS-filmek szinte szerzőtől független szemléleti karakterisztikuma. Az *Álmodozások kora* (1964) záró képe („*Tessék felébredni!*”) ugyanúgy a korabeli BBS-rövidfilmeket idéző befejezés, akárcsak a gyertyát gyújtó halottak-napi temetőlátogatók és a Dunát átúszó fiatalemberek az *Apában* (1966), vagy a távoli szeretteikkel levelezők és leveleik postai sora a *Szerelmesfilmben* (1970).

Szabó hatvanas években készült nagyjátékfilmjeiben mégis az *Én* definiálásán, a többiek – de elsősorban a Másik (a „Te”) – tekintete általi meghatározásán van a hangsúly. Az *Álmodozások kora*, az *Apa*, a *Szerelmesfilm* személyes-önéletrajzi meséit a „*Ki vagyok én és kivel vagyok?*” dramaturgiai kérdése köti össze egymással, mindeneke előtt azonban ez a kérdés kapcsolja őket így, együtt a *Te* (1961) című korai – és e körből talán a legismertebb – BBS-opuszhoz. A filmben felismerhető budapesti utcaképek előterében, napi tevékenysége során követhetünk egy fiatal lányt (Esztergályos Cecília), miközben a szürke hétköznapiak kontrasztot adva fölfénylik boldogsága, mivel a lány szerelmes – akárcsak az, aki a kamerájával követi őt. Ezt a filmet mai szemmel, Szabó későbbi nagyjátékfilmjeinek ismeretében, mégis kevésbé a szerelmes férfitekintet szubjektív kamerás snittjei segítenek földézní. Már nem csak az jut róla eszünkbe, hogy friss és üde mozgóképes vallomás. Szerzője legalább akkora nyomatékkal akarja megmutatni:

ni: ilyen, amikor őrá, a művészre néznek. Más megközelítéssel: a jól választott, jól fényképezett „Te” tekintete a magát a világot felfedező fiatal filmest minősítő tükrök. A lány rá néz: „*Így kell látni engem, ezt kell látni bennem*”. És akkor még nem szoltunk arról a fontos vetületről, ahol a *Te* és a *Koncert* rokonfilmek. Ahogy a lány megigézi az „utca emberét”, az a Szabó-féle fétis- és mítosztárgyak misztikus hatásához hasonló pillanat: a látvány a tömegből közösséget formál, még ha csak a legtágabb értelemben vett emberi közösséget is. A *Te* tehát Szabó István életművében a hatvanas évek „*Te és Én filmjeihez*” kínál előre fogódzót. Amire pedig a *Te* nem egyedül, hanem a másik két rövidfilmmel együtt ad a nagyjátékfilmekben használandó mintát: a másik szemében magát meglátó alanyi filmköltő mindhárom hatvanas évekbeli Szabó-opusz tanúsága szerint is annak alapján választja ki a megszólított *második személyt*, testi-lelki társát a harmadik személyű *sokadalomból*, hogy mennyi közöset hagyott épp rájuk, kettőjükre a történelem. Megengedve persze, hogy a sokaság Szabónál már akkor is több arctalan tömegnél, ha másért nem, mert a történelem őket, „harmadik személyűeket” is megszólította, ezért az eszmélés és önmeghatározás munkája – no meg a „te” megtalálása – nekik is, tehát a sokaság minden tagjának külön-külön feladata. Ezáltal alkot a *sokadalom sorozatokat*: a *Koncert* zongorához lépő járókelő-sorától mint első variánstól kezdve az említett gyertya-gyújtókon és Duna-átúszókon át egészen a 1979-es *Bizalom* igen fontos záró-sorozatáig, az Igazoló Bizottság előtt várakozó háborús túlélők soráig.

Sor és helyszínek

Azzal kezdtem, hogy a „sor” motívuma mégsem kizárólagos, Szabóra jellemző rövidfilmes kézjegy, ahogy egyébként a szerelmes nő képes-játékos megszólítása sem. A BBS-ben készült hatvanas évek eleji kisjátékfilmekben akkor is megvan az egyéni történet valamiféle könnyen megfejthető metaforikus extrapolációjának az igénye, ha a „sor és sokadalom” a maguk konkrétságában éppen hiányoznak is a képről. A korszak rövidjátékfilmjei például szinte elképzelhetetlenek városi panorámaképek nélkül. A leggyakoribb, hogy a hős lakásából, bérelt, kölcsönként lakhelyéről nézünk le a városra, mindig olyan hangulati kontextusban, hogy érezzük, mi ennek volnánk a részei, innen érkeztünk, ott vannak a többiek, a hozzánk hasonlóak, illetve mindazok, akikhez képest értelmeznünk kell magunkat. Tetszetős utcai erkélyképeket – az egyéni mese „extrapolációs panorámaképeit” – kínálja Simó Sándor *Színe és fonákja* (1964) vagy Rózsa János *Igaz-e?* (1963) című darabja. Ott vannak ezen kívül az ismert pesti, budai panorama-helyszínek: a Gellérthegy és a Vár, a híd, amelyre Simó hőse felsőbbbbségesen alátekint, miközben nőkről monologizál, vagy amelyen Tóth János *Játékának* (1962) szerelmespárja oda-vissza közlekedik. Fontos helyszín mindeneke előtt a Duna-part, ahol örökösen fiatalok sétálnak, a rakpart lépcsőin fiatalok ülnek. Emblematikus épület a tudás vára, az egyetem is – a Dunához kapcsolható fotogenitásával elsősorban a Műegyetem –, alatta nyilván élet és történelem hömpölyög, miközben a kisjátékfilmek alteregó-figurái megint csak egyszerűen a szembejövőkhöz mérik magukat: tipikusak és típus-fiatalok, a szocialista realizmus tanításához igazodva, vagy épp ellenkezőleg, a művész-individuum és a sokaság



Te



Igaz-e?

kontrasztját mutatják. Tehát mások, ha nem mint tömeg, akkor mint a művész (filmcsináló) figyelmének harmadik személyű alanyai.

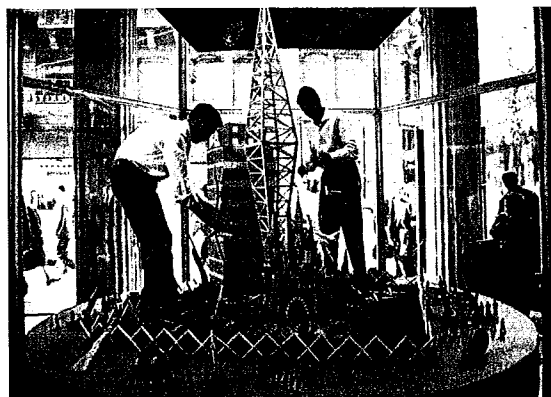
A „sorozat-kiválasztottság-fiatalság-panorámaképek” értéksorával operáló számos korai BBS-darab közül talán a legjellemzőbb Kardos Ferenc beszédes című 1963-as filmje, a *Miénk a világ*. Itt már a nyitó képsorok készülődő fiataljai, lányok és fiúk, szemüket festő vagy testüket építő „világbirtokosok”, több, egymásnak képi-futamként felelő kollégiumi embersorozat jelzi, hogy kollektív hőssel lesz dolgunk, még akkor is, ha a film egy fordulattal élesen vált, és a szépreményű sokaságból kiemelkedik egyetlen (bár a film egyik lehetséges értelmezéseként, éppen hogy tetszés szerint) kiválasztott figura. A Fiú, akire a lányok csapatban vágnak, a sorból kilógó ügyesebb, okosabb, tehetségesebb. Kardosnál mindezt nyomatékosítja a *Carmina Burana* tavaszi dinamizmust és konkrétan a diák-ifjúságot már-már túlzott egyértelműséggel idéző zenéje.

A sor-sokaság motívumát persze még tágabb foglalatban is vizsgálhatjuk, hiszen a sorokba rendezett mikronarratívák vagy a közös tárgyak, helyszínek, fel-

adatok köré szerkesztett párhuzamos történetek, a „részek és az egész” viszonyára építő füzér-szerkeztű cselekmény alkalmazása talán a legdivatosabb forgatókönyv-megoldás az ötvenes-hatvanas évek fordulójának magyar produkcióiban. Társadalmi vígjátékokra ez különösen (és igen korán) érvényes. Itt a sor a késői termelési filmek nézhető darabjaitól, például

ul Herskó János *Város alattjából* (1953) vezet az ötvenes évek derekán Makk Károly rendezésében készült, méltatlanul elfeledett sikerfilmig, a *Mese a tizenkét találatról* (1956) jellegzetes, iránykijelölő keresztmetszet-dramaturgiájáig. A közösségteremtő vállalkozás narratívái kijelölik a társadalmi merítés filmes módszerét mint a sematizmus meghaladásának olvadáskori sikerreceptjét, amelyet a szocialista realizmus megújított kánonja is szentesít. Ezt a szemléletet és részben cselekményépítő technikát azután a korai hatvanas évek hozza igazán divatba a magyar moziban, olyan darabokkal, mint a *Két emelet boldogság* (Herskó János, 1960), az *Özveg menyasszonyok* (Gertler Viktor, 1964), a *Kár a benzínért* (Bán Frigyes, 1964). Ezek a filmek egy időben készültek tehát a BBS első kisjátékfilm-szériájával, éppen a hatvanas évek első felében, mikor a kísérleti műhely védett keretien belül is a sor és sokaság szemléleti kerete volt meghatározó.

Minthogy sokféle, nagyon különböző filmet érint ez a magában is képlekeny, inkább csak megközelíthető, mint meghatározható motívum, általánosságban nyilván nem vezethetők le ezek a kis- és nagyjátékfilmek a kor társadalmi-politikai történéseiből – mégis hozzátehetjük mindehhez: a *sorral és sokasággal* úgy is, mint *résszel és egészszel* való dramaturgiai játék szinte minden esetben igazi, kora Kádár-kori hangulatot idéz. Olyan korban vagyunk, ahol a konszolidációs minimum keresése az útkereső fiatal művészek számára könnyen vállalt, ugyanak-



Miénk a világ

kor a kultúrpolitikai irányítástól is bátorított feladat. „*Aki nincs ellenünk*” (a sokat idézett kádári útmutatás szerint tehát aki „*velünk van*”), az kint van az utcán, vagyis a BBS-filmek és a felnőtt vígjátékok által is oly lelkesen és fotogén dicsekvéssel mutatott népes köztereken. Lakásba költözik, autót vesz, de e tevékenység közben nem elég egyet, az ismert tipikusság-követelmények szerint egy hőst és a családját kiválasztani, ha egyszer az „ember-sorozat” jelensége, a *hasonlítva különbözős* friss és lelkes megmutatása maga az üzenet. Az adott film ilyenkor mindig azt sugallja, hogy a nézőnek a teljes társadalmi merítést kínálja. Kivételt csak a nemzedéki ellentétekkel operáló mozi-darabok jelentenek, amelyek ugyanezt a szemléletet esetenként csak fiatalokra, csak a hatvanas évek együtt ébredő generációjára vonatkoztatják, az ő dinamikus sorozataikkal, friss sokadalmaikkal közvetítve a fenti konszolidációs üzenetet. Az ilyen fiatal-tematikára alkalmazott változat persze némileg leszűkíti az „*aki velünk van*” körét, olyasmit sugallva, hogy aki ma fiatal, az „*nem is lehet ellenünk*”, és így több-kevesebb nyíltsággal szóba hozhat ugyan bizonyos kirekesztendőket, ha mindig csak óvatosan, kivételekkel vonatkoztatja is ezt az idősebb generációkra.⁶

Nemzedéki konszenzusok

Azon, hogy az utóbb említett, kisebb-nagyobb mértékben kirekesztő természetű nemzedéki csoportosulás a korai BBS-játékfilmekben gyakori dramaturgiai elem, már csak azért sem lehet csodálkozni, mivel fiatal filmesekről van szó. A hatvanas évek a nagy generációs hasadás, a militáns nemzedéktudattal dicsekvő – és az angolszász országok után végre a kontinentális Európában is a közbeszéd elsőszámú tárgyává váló – ifjúság („*ifjúsági probléma*”) évtizede. Hogy a BBS rendezői erre már rögtön az évtized elején ráéreznek, többszörösen magától értetődő: mindenekelőtt mert a vasfüggöny mögött is megérzik és személyessé teszik a nemzedékek közötti értékrend-válság globális következményeit, másrészt mert éppen a magyar kultúrában, ezen belül pedig különösképpen a Balázs Béla Stúdió filmes nevelésében a legvilágosabb, hogy az idősebb nemzedék nehezen és bizalmatlanul ad esélyt a politikailag és személyes életlehetőségeit tekintve kétszeresen frusztrált fiataloknak. Végül, mert a nemzedéki opposíció mint téma és motívum a *Free Cinema*, majd az *új hullámok* hozadéka: aki kezdő, de tájékozott rendezőként a nyugati mozi friss trendjeire figyel, az már csak a divat követése miatt is a filmjeibe emeli.

A legkorábbi BBS rövidjátékfilmek a fenti erős érvek ellenére sem foglalkoznak a dühös generációs lázadás séma-helyzeteivel. Az öregekhez képest tiszta és bátor, értékhordozó ifjúság sematikus képe is csak közvetve és a kontrasztot nem túlhangsúlyozva jelenik meg. Egy ilyen motívumra már utaltam: Fazekas Lajos *Szonettjében* csupán egy fásult tekintetű öregember nézi talán fáradtan, talán megbotránkozva a fiatalokat, akik hozzá képest valamitől mentesültek, s nyilván egymás közti konfliktusaikban is tiszták, ha bizonyos „történelmi szennytől” mentesek.

Ennél sokkal nyíltabban üzennek a generációs szakadék természetéről a cselekmény egészét meghatározó nemzedék-minősítő, nemzedéki összetartozást tudatosító filmek, mindenekelőtt Gábor Pál *Aranykora* (1963) és Kézdi-Kovács Zsolt sokszereplős, hosszabb, történetében tagoltabb filmje, a *Szeretnék csákkot csinálni* (1968). Gábor Pál filmjében először egy megállapodott, majdnem közép-

⁶ Mink András: A történelmi Kádár. BUKSZ, 2002/1.



Aranykor

korú házaspár és egy tinédzserpár találkozik, mégpedig megint a hatvanas évek emblematisztikus helyszínén, de most nem a városon belül, hanem a városon kívül, a Duna-parton. A feleség ebédre hívja az ifjú vadkempingezőket. Ezután fölbukkan egy mefisztói látogató, a vendéglátók titokzatos, rég látott ismerőse: az egykori barát és udvarló (Kálmán György) rövid időre mind a középkorú, mind a fiatal hölgyet elszakítja a párjától. Nem csábítja el őket szó szerint, de nem is az aktus hiánya-megléte a fontos, hanem a folytatás: míg az idősebb pár életében az esemény felfedi az igazságot (ti. nincs közük egymáshoz), a fiatal pár kapcsolatában csupán fájdalmas próbatétel, amelyet jelképes lezárás és valóságos katarzis követ, amikor a fiú a sírás és a feloldozó csókok előtt sárral dobálja kedvesét. A sár bemocskol, de lemosható: lám, aki igazán fiatal, annak van módja megtisztulni. Az idill megzavarása egyszerre törheti szét a romlott idősebb nemzedék hamis biztonságát, és zárhatja szorosabbra a fiatalabb nemzedéken belül a kapcsolatot, amely eszerint nem csupán férfi-nő kapcsolat, hanem két tisztább ember kapcsolata az öregek bűnös világában, amelytől a fiú már kezdetben is tartott, hiszen csak vonakodva fogadta el az ebédmeghívást. A jól felépített, feszes dramaturgiájú darabot nyilvánvalóan a kortárs európai filmre érzékenyen figyelő művész alkotta. Általában eszünkbe juthat a korabeli lengyel film, sőt ennél is konkrétan Polanski lélektani filmje, egyben nemzedéki allegóriája, a *Kés a vízben* (1962), a generációk dühös vetélkedésével, a szigorú ifjú és a középkorú sikerember összeapásával, ahol a nő az erkölcsi döntőbíró, egyben a jutalom, és persze ahol – ahogy Gábor Pálnál is – ugyancsak jelen van a víz, a vakáció és fontos kora-modernista dramaturgiai foglalként a sport. Az *Aranykor* egyébként éppen ugyanabban az évben készült, mint Gaál István egészestés klasszikusa, a magyar szerzői filmes korszak egyik nyitó-opusza, a *Sodrásban* (1963). A vízparti élethelyzet – mint a kor bejáratott allegorikus mesefoglalata – természetesen minden kapcsolat nélkül is lehetett két, erre érzékeny fiatal rendező egymástól független művészi választása. Az viszont érdekesebb, hogy bár Gaál filmjében csak a nemzedéki összetartozás, s nem pedig a nemzedékek egymásnak feszülése az ábrázolás tárgya, mégis mennyire hasonlóak az indulatok jelzései, ahogy fiatalok – elsősorban fiatal férfiak – az integritásukat féltik, szorongásuk ellensúlyaként mindenestre a legtagabb értelemben (vetélkedve, „duzzogva”, hallgatással vagy éppen hangjukat felemelve), újra és újra erőt mutatnak. A BBS kisjátékfilmjei egy évtizeden keresztül élnek a *sértett és szigorú ifjú* ábrázolásának hamar manírrá lett eszközkészletével: amit a fiatal rendező rendszeren némi narcizmussal, minősítés és távolságtartás nélkül alkalmaz, hiszen többé-kevésbé saját alteregójáról van szó. Ami pedig a „felnőtt filmes” folytatást illeti, a fiatal értelmiségi képe hosszú másfél évtizedig e kisjátékfilmes előzményeket követve formálódik, és válik sajátjává ez a „magától értetődő” türelmetlenség – amelynek külső jegyei, verbális-vizuális megnyilvánulásai egyaránt alkalmazhatók generációs összeapásban, bürokrácia-kritikában, termelési konfliktusban, továbbá szerelmi civódásban. E minták elsősorban azoknál csiszolódnak, akik a kisjátékfilmes fiatalság-kép árnyalóiként a BBS-ben már amúgy is letették a névjegyüket: mindenekelőtt Szabó hatvanas évekbeli nagyjátékfilmjeiben, de Simó Szemüvegeselek (1969) vagy Gaál *Zöldár* (1965) című filmjében is. Sőt Gaál István egyenesen a hetvenes évek derekán született *Legatóig* (1977) őrzi a *sértett és szigorú ifjúhoz*

való korai – több mint jóindulatú – alkotói viszonyt. Ezt a BBS-műhelyben kimunkált mintát nem sokkal később, amikor egy korábbi rendező-nemzedék számára is fontossá válik a fiatalok és persze generációs tudatosságuk ábrázolása, a BBS-ből indulóknál idősebbek szintén kölcsön vesznek. Így születhet meg a kortársi változattal szinte egy időben a *sértett és szigorú ifjú* „atyai értelmezése” Bacsó Péter szinte valamennyi hatvanas években született filmjében – a *Nyáron egyszerűtől* (1963) a *Szerelmes biciklistáig* (1965), a *Nyár a hegyentől* (1967) a *Fejlövésen* (1968) át a *Kitörésig* (1970). Leteszi az asztalra a maga újgenerációs filmjét Banovich Tamás, Jancsó Miklós, Mészáros Márta is – s ha stílusban, műfajban, témában, filmtörténeti fontosságban nagyon különböző filmek is az *Ezek a fiatalok* (1967), a *Fényes szelek* (1968) vagy a *Szép lányok, ne sírjatok* (1970), a *szigorú ifjú* narcisztikus, megbocsátó ábrázolásában alkotóik mégis egymáshoz hasonlatos mintákat követnek. Legfeljebb a megbocsátás itt saját ifjúságuknak, saját népi kollégista alteregójuknak szól.

Visszatérve Gábor Pál filmjére, nála a nemzedéki összevetés nem közvetlen, tehát nem is provokatív. Nála az ifjúság kora, múlt nélküli tisztasága, és persze „korszerűbb” erkölcsi miatt is inkább készen áll a morális próbatételekre, de ez a filmes üzenet nem kapcsolódik az idők feletti diadal militáns képzetéhez. Kézdi-Kovács *Szeretnék csákót csinálni* című filmjében más a helyzet. A kisjátékfilm kereteket megterhelő kettős, egymásba ékelődő cselekmény szerint az apától a festőcsákó hajtogatását szeretné megtanulni a fia. Egy hétköznapi reggel, hivatali munkatársától az apa el is lesi a titkát. A felnőtt férfi napjának története azonban nem csupán ennyi: erdei légyottját szeretőjével fiatal fiúk zavarják meg, akik tudatosan készülve rá, megdorgálják őt a „természet beszennyezéséért”. Az apa – a beszennyezett „felnőtt” élete miatt többszörösen megszégyenült férfi – estére végül mégis elhozza fiának a csákókészítés tudományát. A film néhol csikorgó párbeszédei, suta forgatókönyvi megoldásai ellenére elegánsan eszköztelen lélekrajz a megszégyenített és rossz lelkiismeretével viaskodó felnőtt zárt világáról, amelyben az egyetlen továbbadható érték a papírhajtogatás technikájának korrekt elsajátítása. A film hőse tudja ezt, ezért – rezignált felnőttként – vigyáz arra, hogy legalább ezt az egyet tisztességesen megtegye. A történetben azonban ugyanolyan fontosak a fiatal mellékszereplők is: a gyerekek, akinek joga van kérni és ítélni, aszerint, hogy kívánsága teljesül-e, de még inkább a tizenéves csapat, akik nem zaklató bandaként jelennek meg, bár ilyen ábrázolásuk legalább annyira magától értetődő volna, hanem mint *ad hoc becsületbíró*ság, egyben saját ítéleteik végrehajtói. Aki persze olyan dramaturgiai helyzetbe hoz a film, hogy a néző elhiggye: a romlott felnőtt-világéhoz képest csak azért lehetnek magasabb erkölcsi normáik, mert fiatalok.

A nemzedéktudatos fiatalok ítéletével morális csapdába keveredő felnőtt meséjét Kézdi-Kovács két évvel korábban még finomabb kontrasztokkal fogalmazta meg. 1966-os kisjátékfilmjének már a címében jelzi a témát: *Egy gyávaság története*. Suta autós-vetélkedés az országúton, és talán ennek következtében a kockázatos barát halála, amit a film hősének egy vidéki szakmai találkozón, ünnepontó, kéretlen hírnökként kellene közölnie az áldozat feleségével, aki korábban ráadásul a szerelme volt: ennyi volna egy nem nyilvánvaló erkölcsi normasértés meséje. Nem is a cselekmény alapján, inkább a rövidfilm pszichologizálással túl-



Szeretnék csákót csinálni

terhelt epizódjeleneteiből kellene a nézőben megfogalmazódnia az ítéletnek: a férfi közvetve és tudat alatt szerelmi vetélytársa gyilkosa, ezért volna az ő kötelessége a rossz hír közlése, és az erre való gyávasága minősítené őt. A „felnőttkori besározódás” igazi természete, pontos jelentése csakúgy, mint a másik Kézdi-Kovács filmben – különösen mivel itt is allegóriát kellene fejtenünk hozzá –, nem tud kibomlani a szó szerint túl „rövidfilmi” narratívában. Az viszont itt is világos, hogy a bűn igazi indikátorai, bírái és számon kérői mindig az egy nemzedékkel fiatalabbak: a bűnös férfi társaságában autózó gyerek, aki tud az esetről, vagy a konferencia helyszínénél szolgáló kastély kertjében focizó kamaszok, akik pusztán vizuális kontrasztként zárják a filmet a fiatalos tisztaság metaforájával.

Egy kivétel

Akad a BBS kisjátékfilmesei között valaki, akitől a narcisztikus nemzedéki öntudat – amely pedig a hatvanas évek végére divatos „felnőtt-filmes” motívummá is válik – már fiatalon távol áll. Legalábbis érdekes, hogy Sándor Pál, aki igen korán elkészíti első egészestés „alteregő-kamaszfilmjét” (*Bohóc a falon*, 1967), mégsem a divatos nemzedéki oppozíciókban, hanem a játékos nemzedéki ciklusokban és összefonódásokban keresi gyerekek és fiatalok helyét, vagy siratja azt, aki nem találja (*Szeressétek Odor Emiliát!*, 1969). A BBS-ben készült *Három történet a romantikáról* (1965) ugyancsak olyan nemzedéki kapcsolatokról szóló groteszk, amely hangulatában, ritmusában és értékvilágában egyaránt alapvetően különbözik a Stúdió divatos hangján megszólaló filmektől, és a kevés korai mű közé tartozik, amely többszörösen is magán viseli a későbbi „felnőtt-filmes” rendező kézjegyét, az életművében ismétlődő stílus, tematikus és motívum-jellemzőket. A diákszerelmek Sándor Pál ábrázolásában például nagyságrendekkel valószínűbb – akár a megjelenítés nyelvi, akár vizuális eszköztárát figyeljük –, mint a korabeli BBS-ben vagy azon kívül megjelenített legtöbb kamaszkapcsolat. A Sándor Pál-féle változatban ez a viszony a manírok mellőzése miatt kortalanabb is: mint ha időben évtizedeket előre ugorva találna hangot a rendező egy budai kislány és egy fiú közötti érzelmi életének megmutatásához. Ez a hang egyszerre játékos és nyegle, enigmatikus jelzésekkel dúsított. A kortalanság titkának része az is, hogy a rendező nem él az akkori fiatalos szleng korhoz kötött elemeivel sem. Hozzátehetnénk még, hogy a fiú ábrázolásában nem is narcisztikus, tehát a civódásban vetélkedésben hőse felé nem részrehajló, ahogy a BBS-műhelyben készült annyi más alteregő-műben gyakran megesik. Divatos nemzedéki oppozíció helyett pedig az éppen sokkal kevésbé divatos misztikus „nemzedéki stafétára” építi a film meséjét: a kislány kedvenc helye az ócskás üzlet, benne az öreg tulajdonos régi szerelmek – tehát régi romantika-értelmezések – tudója. A film azonban birtokosa még régebbi dolgoknak is: hiszen ez egy olyan ritka kisjátékfilm a korszakból, amely a budai Várban játszódik. Márpedig a Vár nem fiatalos és dekoratív élet-keret, mint a BBS-filmek kedvenc Duna-parti helyszínei, hanem a sajátosan értelmezett címbéli romantika évszázadokon át új és új rétegekkel gazdagodó lelőhelye. A filmbe így szépen szervül a kosztümös betét is kerül, azon kívül számos stílus-idézet, sőt műfaji játék, egészen a horrorig, amiről pedig az akkori magyar mozinézőnek egyáltalán nem, a fiatal filmes generációnak pedig alig volt tapasztalata. A nyelvi fordulatok, gesztusok mellett Sándor Pál már használja a majd rá



Három történet a romantikáról

jellemző stilizált világítási megoldásokat, extrém gépállásokat is, ezen felül megjelennek az egész pályáját végigkísérő foglalkozások, amilyen az ócskás vagy a mutatványos, illetve Garas Dezső személyében a színész is, aki hamarosan nagyjátékfilmjei emblematikus figurája lesz.

Egy szintézis

A hatvanas évek kisjátékfilmesei kínálatában a BBS fiatal filmesei, leginkább saját alteregőikon keresztül, nemzedéki pozíciókat próbálgatnak, és ez a *szigorú ifjú* bizonyos, néha egyenesen hisztérikus kitöréseit, *action gratuite*-szerű játékait is megbocsáthatóvá teszi. Ehhez néha dialógus is tartozik, amikor az alteregő-fiatal szavakban szintén ítélkezik, reflektál, ami a rövid filmhossznál esetenként módosabb lehet, de legalábbis hamarabb elárulja magát, mint a nagyjátékfilmben. A *Színe és fonákja* több vetületében is jellemző darabja a hatvanas évek fiatal filmes műhelyének. Simó Sándor filmje a szokásos áttekintő (és egyben sorozatképző) totállal indul: igazi budapesti, Duna-parti panoráma, ráadásul emeleti lakásból: nem csoda, ha ezúttal egy mélyinterjú-sorozatban érdekelt fiatal újságíró az alteregő-hős. A fiatal férfi fiatal nőknek tesz föl zavarba ejtő kérdéseket, amelyekre a riportalany kötelezőnek tekinti a válaszadást, elvégre újságíró érdeklődik, és persze a kérdező is elvárja, hogy választ kapjon. A hárfító, szégyenlős, prúd reakciók mintha kizárólag az alanyokat lepleznék le, és ezáltal megteremtik a szokásos hatvanas évek közepi BBS-filmek „figyelő–megfigyelt” (művész és sokadalom) dramaturgiai foglalatát. Nyilvánvalóan olyan esztendők ezek, amikor a szexuális forradalom, a kulturális és politikai liberalizálódás még a Vasfüggönyön túl sem feltétlenül találkozik a politikai korrektség későbbi ideájával. Egyáltalán: előtte vagyunk annak, hogy a társadalmat szondázó művész, aki Magyarországon a cenzúrát igyekszik kicselezni, még kommunikációs esélyegyenlőségi szabályokkal is bíbelődjön, amikor öregeket és bürokrátákat, vagy – a rendszer baloldali kritikusai által is átvett mozgalmi divatszóval – *kispolgárokat* tesz megfigyelése tárgyává. A Balázs Béla Stúdió korai játékfilmtermése bizonyos kivételektől eltekintve még magától értetődő különbséget tesz a „látó” és a „látott” jogai között, abban a tekintetben is, hogy egy-egy rövid opusz mennyire engedi meg a látó valódi önkritikájának (netán önutálatának) akárcsak csekély mértékben történő érvényesülését. Simó filmjében egyetlen finom jelzést kapunk: az ifjú riporter maga is megromlott kapcsolatban él, s ezen kívül felsőbbbséges interjúalany-elemző monológjai néha önelemzésbe csúsznak át, még ha csupán a „világ tetején”, a panorámás lakás ablakában elmélkedő fiatalember groteszk pózai is ezek.

Természetesen nemcsak Simó, hanem általában a BBS fiatal rendezői is országos nemzedéki trendet, ha nem mindjárt világtrendet követnek ezzel. Végül is a hatvanas évek a kötelezően önreflexív, de mai szemmel könnyen leleplezhető öntömjénező művész-individuumok kora. Erről árulkodik az évtized végén induló fiatal írók macsó-narcizmusa Dobai Pétertől Munkácsi Miklósig, és persze, ahogy jeleztük, erről üzen az új hullám is: aligha látott fiatal magyar író, költő, filmes például Belmondo-figurát máshogy, mint a többiek reflektálva lekezelő szerepváltozatokban.



Színe és fonákja

A BBS rendezői és a nők

Az a fiatal filmművész, aki a többiekét látja-láttatja, a hatvanas évek BBS-ében, legalábbis a kisjátékfilm-rendezők körén belül, kivétel nélkül férfi. A figyelem tárgya pedig elsődlegesen mégsem a kispolgár, a bürokrata vagy a szürke, reflexióra képtelen sokaság, hanem igen természetesen a nő, úgy is, mint az a társ, aki a férfi-művészt jó indikátorként, morális útjelzőként segíti az önreflexióban. A nő az emlegetett *szigorú ifjút* szerelemmel elviseli, ahogy Gábor Pál *Aranykorában* már láthattuk, vagy erkölcsi próbatételeket jelöl ki számára, ahogy szinte minden egyszerű szerkezetű „pesti történetben” megesik, amely egy fiatal férfi és nő szerelmi civódását igyekszik szavak és gesztusok által egzisztenciális magasságokba emelni. Mintha Tóth János 1962-es *Játék* című filmjében, az emlegetett *Igaz-e?* című Rózsa János-filmben vagy Fazekas Lajos *Szonettjében* ugyanaz a fiatal emberpár szerepelne. Mintha éppen Tóth János filmjének címe volna a valóságos, de gondosan álcázott dramaturgiai mag: játékról van szó. Fiú és lány játszának, és e játék mindig egy közösen alkalmazott, igen egyszerű dramaturgiai séma szerint válik komollyá, a feszültség és a kitörő fájdalom pillanatában pedig magától értetődően a lány bizonyul tisztábbnak, a férfi, az alteregó-hős pedig, ahogy ugyancsak illik, „reflexió-képesebbnek”.

Ezeket a szerelmi játékokat, bennük melodramatikus fordulatokat is megengedve, frissként és eredetiként akarják eladni a filmek, és – ahogy a Fazekas Lajos-féle záró képnél utaltam rá – az alkotók szándéka szerint ennek a frissességnek kell tükröződnie a kimaradó nemzedékek, a fásult öregek – úgy is, mint kéretlen tanúk – irigy tekintetében. Pedig a játék történet-foglalátát, illetve a verbális-vizuális álcákat lehántva a helyzetekről, a konfliktusok általában ismertnek és réginek, a nemi szerepek durván sztereotípnak mondhatók. A lány többet akar a fiútól, mint a fiú a lánytól, vagy a fiú túlságosan biztos a kapcsolatban, viszonya a cselekmény generálta valamilyen új helyzethez rutinszerű, ami sérti a lányt. Esetleg ennél is egyszerűbb: a fiú számára magától értetődő a légyott folytatása a szexben, a lány viszont bizonytalan.

Vagyis miközben a BBS *szigorú ifjaira* a kreativitás és indulat, a belső lázadás, az elfojtott, de kitapintható szabadság-centrikus értékvilág jellemző, párkapcsolataik csak a felszínen frissek és újak: lényegük szerint szexuális forradalom előtti, konzervatív viszonyok, amelyekben legfeljebb annyi megengedett, hogy az alteregó-fiatalember nyilvánvaló önszeretete miatti lelki-furdalását azzal enyhítse, hogy a partnertől magánál jobbnak, érzékenyebbnek (de nem okosabbnak) mutatja. E tekintetben persze a BBS fiatal filmesei kisjátékfilmjeikkel csak megelőlegezik az évtized „felnőtt filmjeinek” a nőképét. Ezekben a filmekben – hiába az új hullámok megannyi tabutörő hozadéka – még mindig az *erkölcsi indikátor* pozíciója, a férfihősök erkölcsi eltévelyedésének jelzése volt a nők számára fenntartott legfontosabb szerep.

Vannak változások

A hivatkozott filmek keletkezési évszámaiból látható, hogy az évtized kisjátékfilm-termésének jellegzetességei látványosan nem szűnnek meg vagy nem egészülnek ki feltétlenül új karakterisztikumokkal. Bár a *sorban-sorozatban gondolkodás* a hatvanas évek elejének meghatározó motívuma a BBS kisjátékfilmjeiben csak



Szonett



Kedd

úgy, ahogy a kortárs felnőtt-filmekben, azért akad több ilyen film az évtized derekán is, nem beszélve arról a darabról, amely egyenesen a címébe emeli a motívumot: ez volna Oláh Gábor 1968-ban készült *A sor* című filmje. Ugyanígy csak bizonyíthatatlan sejtésünk lehet az, hogy a szerzői férfi-narcizmus divatja az évtized közepén tetőzik, vagyis inkább ekkorra csiszolódnak valóságos narratív séma-készletté a *szigorú ifjú* kisjátékfilmekben is adaptálható különféle változatai. Azt mindenesetre tudjuk, hogy az emlegetett idősebb magyar rendezők (Bacsó, Banovich, Kovács, Mészáros) a maguk nemzedéki szakadást értelmező filmjeiket, bennük akár „militáns” nemzedék-tudatos fiatalokkal, inkább az évtized második felében alkotják. Ugyanakkor az ebben a tekintetben inkább utat törő, a nemzedéki gondolkodást fiatalként tudatosító BBS-opusok készültek korábban és később is: Gábor Pál *Aranykora* például korábban, Kézdi-Kovács emlegetett munkái a „felnőttek” nagyjátékfilmjeivel nagyjából egy időben.

Nincs tehát markáns fordulat, de vannak sejtethető új, a korszakot záró, átvezető trendek a kisjátékfilm-termésen belül. Különösen, ha a fiatal rendezők nemzetközi mintakövetésében próbáljuk megsejteni a változásokat.

Az első esztendőkből nem kell feltétlenül a film mélyebb rétegeibe hatolni, elég egy harisnyát húzó nőnek az áttetsző fürdőszobaajtó mögött kinyújtott lába, mondjuk Tóth János *Játékában*, hogy egyszerre érezzük divatos francia-olasz

vígjátékok és melodramák hatását, majd későbbi dialógusokban Antoni-joni jelenlétét, vagy az örökké játékos férfi-nő viszonyban az új hullámot. Ami a filmek látványvilágát illeti, ehhez nem csupán budapesti panorámákra van szükségük a rendezőknek, hanem – ha belső térbe tévednek – igazi „olaszos-franciás” enteriőrökre, de legalább bizonyos megemelt európainak érzett tárgyi környezetre. Kardos Ferenc *Levelek Júliához* című filmjében például ilyen elegánsan elvont, a ne-

mek harca képzetes tereként használható, de legkevésbé a budapesti valóságba kívánczoló a Gellért Szálló belvilága. Ami azonban korai BBS-helyszíneként leginkább divatos és egyben kulturálisan semlegesnek számít, az mégsem a szecessziós vagy eklektikus fővárosi kulissza, hanem a sokkal ritkább, és ezért sokkal modellszerűbb vagy sokkal nyilvánvalóbban nyugati filmmintákat idéző Bauhaus. Gyönyörű (valószínűleg új-lipótvárosi) liftet, lépcsőházat mutat például Rózsa János az *Igaz-e?* első képsoraiban – nyilván ugyancsak azzal az indokkal, hogy a férfi-nő kapcsolat tiszta lélektani modelljéhez tiszta tárgyi foglalat, egyszerre kulturálisan semleges és játékosan allegorikus játéktér dukál.

Ez a játékosan allegorikus foglalat az, ami mintha változó tendenciákat hozna az évtizeden belül a BBS kisjátékfilmjeiben, mégpedig új minták felé fordulva. Az évtized első éveiben legfeljebb Szabó *Koncertjének* egy-egy beállításában van jelen az irónia a lírai lényeg árnyalataként. A filmek egyébként mint hagyományos cselekményű mini-narratívák vagy mint történetként is értelmezhető költői látomások is szigorúan komolyak, sőt komorak. Novák Márk méltatlanul elfelejtett filmje, a *Kedd* törli meg ezt a görcsösnek tűnő „fiatal filmes” szabályt, és több szempontból is trend-fordító újdonságokat hoz. Mindenekelőtt új külhoni mintát követ: az alteregó-hős önértelmezései és komolyan próbálgatott nemi szerepei, nemzedék-tudatos kontemplációja – tehát az Antonioni-, Truffaut-, Polanski-, Wajda-sémák – után ez az első film, amelyben végre megjelenik a kortárs abszurd-színház üzenete, és kiderül, hogy a kísérletező fiatal magyar filmeseket is megérinthesi a Samuel Beckett által éppen ekkor újra felfedezett Buster Keaton aktualitása, hiszen Novák Márk filmjében lehetetlen nem észrevenni az előtte való tisztelgést. Egyáltalán: míg a kor divatos – hol épp tűrt, hol tiltott – egzisztencializmusát a többiek csak sokszoros áttétellel, legfeljebb baljós hangulati közegeként rendelték az amúgy realista rövid történeteikhez, mint például Kézdi-Kovács és Gábor Pál említett filmjei, addig Novák Márk a hazai kisjátékfilm számára először fedezi fel a film- és kultúrtörténeti idézetek mozgóképi alkalmazhatóságát, amire építve azután valóban megszülethet a korabeli cenzúrát nyilván zavarba ejtő, majdnem egyértelmű egzisztencialista filmes üzenet.

Erre a tartalmi útra ugyan Novák Márk után még sokáig nem téved senki, de ami a formát illeti, annak az évtized második felében lesz folytatása a BBS körén belül is. Az idézetek és a burleszk felfedezésében a közvetlen utód Sándor Pál a már említett bemutatkozó filmjével, azután pedig többen is megpróbálkoznak a fantasztikus kulisszák, az egymásra reflektáló tárgyak, extrém helyszínnek halmozásával – többféle művészi célból, eltérő közeghangulatot gerjesztve, többféle filmes mintától megihletve.

Ezek a minták a hatvanas évek derekára az egyetemes filmművészet legfrissebb formakísérleteit jelentik az új hullámok mellett, hol azok részeként, hol velük párhuzamosan. Az évtized elején például Federico Fellini *Az édes étellel* (1960), az évtized közepén a *Júlia és a szellemek* (1965) saját pályáját tekintve végleg rátalál arra az útra, hogy filmes üzeneteit kultúrtörténeti hordalékokkal terhelt, gazdag asszociációsorokat indító, képileg túlbujánzó jelenetek sűrű egymásutánjába rejtse. Magyarországra híre és filmjei is viszonylag hamar eljutnak. Sokan mások is követik persze ezt az irányt – a hetvenes évek legelején nem utolsósorban Jancsó Miklós vált át erre a formai foglalatra az *Égi bárányban* (1970).

A BBS korabeli kínálatában viszont akad a képi allúziók halmozására a felnőtt filmet messze megelőző, egészen egyértelműen Fellini stílusmintáit követő úttörő formakísérlet, Lugossy László első munkája, a Karinthy-verset dramatizáló *Különös melódia* (1968), az ismert cirkuszi terekkel, fényekkel, tárgyakkal és főleg szereplőkkel. Egy másik adaptáció, Kósa Ferenc József Attila életéből merítő kisjátékfilmje, az *Öngyilkosság* (1967) egy olyan külvárost vetít a néző elé, amely magától értetődően idézi Kósa saját, ekkor már a *Tízezer napból* (1965) is ismert, egyszerre realista és stilizált képi világát. A szürreális külvárosi nyomornegyed ugyanakkor eszünkbe idézheti De Sica művét, a *Csoda Milánóbant* (1951), a fan-

tasztikus tárgyhalmaz és az álomszerű tértagolás olyan játékát, amely mindenképpen új lelemény a magyar filmben.

A magyar filmtörténetből tudhatjuk, hogy a hatvanas évek végi BBS-kisjátékfilmek nemcsak követik a nagyjátékfilm-trendet, hanem valóban megelőzik, még akkor is, ha a hetvenes években ez nem feltétlenül épp azoknál az alkotóknál válik stílusjeggyé, akik a Stúdió kisjátékfilm-rendezőjeként éltek vele. A stilizált teremben, szürreális tárgyak között különböző alkotói felfogással elhelyezett bizzar figurákat számos rendező mozgat majd a hetvenes években: Gazdag Gyula *Bátyasétány 74* (1974) című filmjétől Gyöngyössi Imre és Kabay Barna *Szarvassá vált fiúk*ig (1973) – hogy csak igazi tartalmi végleteket említsünk. Ezeknek valamelyest mind közük lehet a hatvanas évek BBS-rövidjátékfilmjein belül e viszonylag késői divathoz.

A „magyar esztétizmus”⁷ tehát, amely képi szépségei és izgalmas allegóriái mellett éppen a hetvenes évek elején válik igen gyorsan sajátos nemzeti értékéből blöff-gyanús modorossággá, maga is BBS-előzményekből táplálkozik. Ezek az előzmények viszont a maguk idejében épp a Stúdió *szigorú ifjúról* szóló, személyes, formailag érdektelen alteregó-meséivel szemben jelentettek ellensúlyt, amikor a fiatal rendezők közül – saját felfedező és életműépítő ambíciókat követve – végre többen továbbléptek azon a korai szinten, hogy a szerzőiség új hullámoktól vett, magukra is érvényesnek tekintett alkotói parancsát egyszerű narcizmusként értelmezzék. Ezzel az új tudással és efféle váltási szándékkal lépett át a Stúdió körébe tartozó fiatal rendezők nagyobbik része a „felnőtt” életműépítés nagyjátékfilmes szakaszába.

⁷ Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 58–126.



Különös melódia



Öngyilkosság



Stóhr Lóránt
Elégiák
A hatvanas évek dokumentarizmusa

„...a földön élőket nemcsak a nehézkedési erő béklyózza le. A világ egy részén a földvonzásnál is nagyobb súllyal húzza le a megalázottság, elnyomás, éhség és félelem. De a Vosztok mégis felszáll!” Az atombomba felhőjére egy vidám rock and rollozó nő mosolyog, a távol-keleti tüntetőkre torz hirosimai arcok felelnek, ám minden földi gondra, szorongásra és elkeseredettségre az égbe emelkedő rakéta és Gagarin reményt sugalló alakja felel. Ha a hatvanas évek Balázs Béla Stúdiójának dokumentumfilmjeire gondol a korszakot valamelyest is ismerő néző, számos csodálatos kép és lírai jelenet között aligha jut eszébe a fent idézett mondat és képsor, noha éppen ez az alkotás, Bán Róbert *Hajnal után sötétség* (1961) című műve indította az évtizedet a BBS-ben. A filmből vett idézettel csupán arra próbáltam felhívni a figyelmet, hogy amikor a hatvanas évek Balázs Béla-s dokumentumfilmjeiről gondolkodunk, a többi munkára is a meghatározó művek, a *Cigányok* (1962) a *Kastélyok lakói* (1966) a *Meddig él az ember?* (1967) líraisága vetül rá, jóllehet az egész évtized ebben a kis stúdióban is sokrétűbb módszert, stílust teremtett egyetlen dokumentumfilmes poétikánál.

Ha azonban a szoros értelemben vett időhatárokat megkérdőjelezzük, s az évtized leírásakor nem egyszerűen az 1960–1970 között bemutatott filmeket vesszük számításba, hanem a mechanikus korszakhatárok helyett a mozgóképes



Kastélyok lakói

gondolkodás rokonságát keressük az elkészült művekben, valamint a generációs közösséget alkotóikban, akkor azt mondhatjuk, a két végpontot a *Cigányok* és a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968) jelöli ki. Vagyis a hatvanas évek a BBS-ben 1962-től 1968-ig tartott. A *Hajnal után sötétség* tehát nem korszaknyitó, hanem korszakzáró alkotás: az erős kommentárral kísért montázsfilmben az ötvenes évek nyelvi és filmnyelvi didaxisa öltött testet; ahogy a rendező, Bán Róbert (1925–2003) is az akkor már a harmincas évei közepén-végén járó előző generáció tagja, eredetileg számukra alapították a BBS-t. A hatvanas évek jellegzetes filmjeit az 1930-as években született nemzedék rendezte, amely 1961–62-ben lépett színre, a dokumentumfilm műfajában elsőként Sára Sándor a *Cigányokkal*. Az évtized végén, egész pontosan 1968-ban már egy újabb nemzedék jelentkezett Gazdag Gyula *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* című filmjével, amely viszont a hetvenes évek egyik jellegzetes dokumentumfilmes poétikáját alapozta meg. A nemzedékváltás 1969-ben zajlott le a BBS-ben, akkor cserélődött ki a vezetőség, s hamarosan a filmek is új irányt vettek: megjelent a szociológiai dokumentumfilm.

A hatvanas évek a magyar filmművészetben a megújulás – az új hullám – korszaka, amikor a kis- és nagyjátékfilmben, valamint a dokumentumfilmben az ötvenes évek sematizmusával és neorealista ízű művészfilmjeivel egyaránt gyöke-

1 B. Nagy László: A dokumentumfilm társadalmi küldetése, *Filmkultúra*, 1968/4. 27–28.

2 Csala Károly: Sára Sándor, avagy a filmkép mint „egész” keresése és feltalálása, *Filmkultúra*, 1979/5. 80–85.

resen ellentétes tendenciák jelentek meg. „A dokumentumfilm csak nyitott és dinamikus szituációban, a társadalmi aktivitás föllendülése, progresszív tendenciák idején egzisztálhat. [...] A dokumentumfilmnek valóban a forradalom a génusza; a forradalmi gondolat jelenléte, érvényesülése nélkül egyszerűen elképzelhetetlen a létezése. A »valóság fölfedezésében« csakis azok lehetnek érdekeltek, akik meg akarják változtatni ezt a valóságot” – írta B. Nagy László 1968-ban.¹ Az idézet jól jellemzi a dokumentumfilmről való gondolkodást, az elvárásokat, amelyeket az alkotók is osztottak. A hatvanas évek dokumentumfilmes fellendülését valóban a politikai nyitás váltotta ki. Az ötvenes évek uralkodó nonfikciós alkotásaival, a megrendezett híradókkal szembefordulva óriási igény jelent meg a „valóság” felfedezésére és megmutatására. A megújulás iránya kezdetben sokkal kevésbé volt világos, mint az, mitől fordul el a hatvanas évek elején pályakezdő generáció. Ahogy Csala Károly írja Sára Sándorral kapcsolatban, a hatvanas évek elejének fiatal rendezői a merev sémákká kristályosodott tézisdrámatúrgiát és a steril műtermi világot tagadták meg,² s ez a tagadás hívta életre a „magyar új hullámot” jellemző új poétikákat. A valósághoz való viszony újradefiniálása, a valóság „újrafelfedezése” a fikatív történeteket mellőző dokumentumfilmekben is módszerek, formanyelvi ötletek sokaságát hívta elő az alkotókból, ami egyrészt szintetizálásra törekvő műveket, másrészt különböző dokumentumfilmes poétikákat eredményezett.

A Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmjeiről szóló tanulmánynak el kellene határolnia a Stúdió dokumentumfilmjeit más filmgyártó műhelyekben született munkáktól, ám bármennyire karakteres is a BBS hatvanas évekbeli profilja, ez mégsem egyszerű feladat. A BBS-n kívül egyrészt a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, másrészt a – korábbi Híradó- és Dokumentumfilmgyárból (HDF) alakult – Budapest Filmstúdióban, illetve utódjában, a MAFILM Híradó- és Dokumentumfilm Stúdiójában is készültek jelentős dokumentumfilmek a hatvanas években. A főiskolás rendezőhallgatók rövid vizsgafilmjei hasonló irányba mutattak, mint a BBS dokumentumfilmjei, de többnyire nem érték el diplomás rendezőként forgatott munkáik színvonalát. Kivételként Gyarmathy Livia *58 mp* (1964) című filmje említendő, amely egy úszó mindennapjairól felvett képek és zörejek feszes szerkezetbe rendezésével ragadta meg a munka fogalmát. A frissdiplomás rendezők többnyire nem a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban forgatták első dokumentumfilmjeiket, hanem a nemzedéki gyűjtőhelyet jelentő BBS-ben. (Természetesen itt is akadnak kivételek: Gaál István filmjei, Gyarmathy Livia *Üzenet* című 1967-es alkotása).

Ha a sikeres filmek arányát nézzük, a BBS jóval progresszívebb a dokumentumfilm-gyártás hivatalos telephelyénél, amit már a kortárs kritikusok is érzékeltek.³ A BBS két ok miatt tehetett szert vezető szerepre a dokumentumfilm terén. Egyrészt az erősen átpolitizált, a párt közvetlen befolyása alatt álló vezetősége miatt a Budapest Filmstúdió, illetve a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió kisebb mozgásteret adhatott az alkotóknak, mint a tagság által irányított BBS, ahol a vezetőség nagyobb bizalmat szavazott a hasonszőrű fiatal rendezőknek.⁴ Erre például Gaál István és Sára Sándor esete, akik első közös dokumentumfilmjeiket, a *Tisza – Őszi vázlatokat* és az *Oda-visszat* 1962-ben még a Budapest Filmstúdióban forgatták. Miután azonban Sára *Cigányok* című filmtervének forgatókönyvét ott el-

utasították, átvitték az időközben a Máriássy-osztály által átvett BBS-be, ahol meg is valószínűítették. A bemutatási kötelezettség nélkül működő BBS-ben ugyanis lehetőség volt olyan politikailag érzékenyebb témák feldolgozására is, amilyen a cigányság kilátástalan helyzete (*Cigányok*), az egykori grófok élete a szocialista Magyarországon (*Kastélyok lakói*), a kommunista munkások nyomora (*A látogatás*, 1969), a bányászok rossz munkakörülményei (*Mozaikok szénből*, 1964), az alkoholizmus (*Vissza a városba*, 1968). Másrészt csak a hatvanas évek legvégén, már az újabb, Gazdag Gyula fémjelazte generáció színrelépésével készültek először olyan dokumentumfilmek a BBS-ben, amelyek annyira kiverték a biztosítékot, hogy betiltották őket. A BBS sikerességének másik fontos tényezője, hogy egyívású, frissdiplomás fiatalok voltak a tagjai, akik hasonló poétikai elveket valószínűleg alkotóközösségként működhetek. Az idősebb nemzedék képviselőinek munkái a Budapest Filmstúdióban, illetve a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készültek, így a korszak fontos, műfajt megújító dokumentumfilmjei közül például a cinéma direct hazai úttörője, Kovács András *Nehéz emberek* (1966) vagy Nádaszy Lászlónak a holokausztot tabudöntő módon témául választó, riportokból építkező *Éva A. 5116* (1964) című dokumentumfilmje a Budapest Filmstúdióban.

Ez a két, alapvetően a stúdiók szervezeti formáihoz köthető jellegzetesség továbbra is döntő különbségeket vont maga után. Az egyik, csupán technikainak látszó eltérés, hogy a Budapest Filmstúdióban egészestés dokumentumfilmek (például a fenti két alkotás), míg a BBS-ben csak rövid dokumentumfilmek születtek a vizsgált korszakban. A hosszúság azonban nyilvánvaló hatást gyakorolt a filmek rendezői módszereire és szerkezetére is: az egészestés dokumentumfilmekben több a riport (a *Nehéz emberek* például csak riportokból áll), míg a rövidekben – arányában – jelentősen kevesebb, ennél fogva a kifejezőeszközök közül jóval nagyobb feladatot hárult a képre, a zörejre és a zenére. A fenti tényezők eredőjeként feltűnő szemléletbeli eltérés jellemzi a két stúdió alkotásait: míg az idősebb nemzedékek képviselői (Kovács, Jancsó, Bán) a modernizációt, a technikai, társadalmi megújulást alapvetően pozitív, dinamikus folyamatnak tekintették, kerékkötőt pedig kritikával szemléltek, addig a fiatalok elégikusan ábrázolták az archaikus életformáknak a modernizációval együtt járó eltűnését, a személyes és történelmi idő kerekének megállíthatatlan forgását. Gelencsér Gábor a szemléletbeli különbség lényegét általánosabban ragadja meg: „...az idősebb generáció tagjai értelmezik helyüket és helyzetüket a hatvanas évek magyar valóságában, kötni igyekeznek magukat az adott szituációhoz; míg a fiatalabbak, amikor megpróbálják kijelölni és meghatározni helyüket és helyzetüket, el akarják oldani a korábbi kötelekeket.”⁵ Gelencsér véleményét konkretizálva és a dokumentumfilmre szűkítve azt mondhatjuk, hogy míg az idősebbeknél a hely- és helyzet-meghatározás a közelmúlttal, a náciizmussal, az államszocializmussal, a reformszocializmussal és az (erőszakos) modernizációval való számvetés, a fiatalok tágasabb, az archaikus paraszti kultúráktól az avantgárd modernizmusig ívelő dimenzióban helyezik el magukat. A további különbség, az előzőekkel szoros összefüggésben, poétikai: a Budapest Filmstúdió idősebb rendezői realista, kérdező-megfigyelő dokumentumfilmeket, míg a BBS fiatal alkotói szubjektív hangvételű, lírai vagy ironikus-groteszk dokumentumfilmeket készítettek. Összefoglalva azt lehet tehát mondani, hogy a Balázs Béla Stúdió különleges státuszánál, demokratikus dön-

5 Gelencsér Gábor: Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében, kézirat, olaszul megjelent: Gábor Gelencsér: *Sciogliere e legare. Poetiche creative nel cinema ungherese degli anni '60*, in Paolo Vecchi (szerk.): *Sciogliere e legare. Il cinema ungherese degli anni '60*, Lindau, Torino, 1996, 69–86.

téshozatali mechanizmusánál, nemzedéki és szemléletbeli közösségénél fogva az avantgárd méhe, a kísérletek kihordásának helyszíne volt – nemcsak a fikciós, hanem a dokumentumfilm területén is.

A Balázs Béla Stúdió fiatal alkotóinak a hatvanas években ki kellett kísérletezniük a filmes modernizmust, a modern dokumentumfilm formavilágát. A modernizmus három alapvető törekvése, a szubjektivitás, az absztrakció és a reflexivitás⁶ egyaránt tetten érhető a kor dokumentumfilmjeiben. A dokumentumfilm absztrakció legfontosabb eszköze a korszakban a sűrítés, aminek közvetlen kultúrpolitikai oka is van: a dokumentumfilmeket kísérőfilmként vetítették a moziban, ezért nem léphettek túl a tizenhét perces hosszúságot. Az évtized vége felé ez már kínos béklyóvá válik, amit egyre több mű feszít szét. A sűrítés másik oka az, hogy a stúdiók a dokumentumfilmhez is kész forgatókönyvet kérnek, kizárva ezzel a pillanatról pillanatra alakuló események nyomon követését, aminek következtében az alkotásba beáradhat a spontaneitás, az esetlegesség levegője, szabadon alakulhat a film szerkezete, elmozdulhatnak értelmezési hangsúlyai.⁷ Csak a BBS 1969-ben megválasztott új vezetősége vezette be „a művészi-társadalmi probléma rövid vázlata” alapján támogatott forgatást, amelyhez a Stúdió indulótőkét biztosított.⁸ Az absztrakcióhoz szükséges gondolati ívet és feszes szerkezetet a hosszabb-rövidebb előtanulmányok után megírt forgatókönyv segítette elő.

A feszes szerkezetet már a Sárának előtti nemzedék ötvenes évek végén, hatvanas évek elején készült dokumentumfilmjei (Jancsó Miklós: *Halhatatlanság*, 1959; *Az idő kereke*, 1961; *Alkonyok és hajnalok*, 1961; Bán Róbert: *Hajnal után sötétség*) is kialakították, ám hiányzott belőlük a szubjektivitás, nemcsak a téma-választás, hanem a látásmód személyessége is. Az újjáalakult BBS első éveiben, 1962–65 között, az alkotók a személyes hang megtalálása érdekében felélesztették a húszas évek modernizmusát. A kísérleti kisfilmben Ventilla István, Novák Márk, Tóth János kereste a mozgókép asszociatív ritmusszervezési lehetőségeit. A dokumentumfilm terén a *Cigányokban* és közvetlen előzményeiben, Gaál István nagyjából egy időben, még a Budapest Filmstúdióban forgatott *Tisza – Őszi vázlatok* és *Oda-vissza* című munkáiban erőteljesen kirajzolódik Sára és Gaál törekvése, hogy a magyar kisfilmet a húszas évek (nyugati) avantgárd kisfilmjeinek hagyományába gyökereztessék, annak vizuális-ritmikus szervezettségét tovább építve a hangosfilm auditív lehetőségeivel.

A BBS-ben a hatvanas évek elején született dokumentumfilmek besorolása és leírása rögtön beleütközik a dokumentumfilm és a kísérleti film elméleti elhatárolásának problémájába. Nem véletlen, hogy Peternák Miklós a magyar avantgárd filmről írott tanulmányában említi is ezeket a dokumentumfilmeket: „Az 1961–64 közötti néhány év jellegzetes, izgalmas fejleménye a megújuló dokumentumfilm, mely a kísérleti film fő inspirálójává válik, sok esetben közvetlenül is érintkezik e filmformával, mint Novák Márk és Tóth János *Csendélet* című 1962-es filmje.”⁹ Ahogy Joris Ivens *Eső*, Paul Strand és Charles Sheeler *Manhattan*, Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* vagy Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmjeit, úgy a megfelelő fogalmi kulcsokat alkalmazva Ventilla István *Strand-ját* (1963), Gaál István *Tisza – Őszi vázlatok* és a korábbi főiskolai vizsgafilm, a *Pályamunkások* (1959) vagy Bácskai Lauró István *Igéz* (1963) című műveit is be lehetne sorolni mindkét filmes műfajba. A műfajok pontos megkülönböztetése érdekében vissza kell menni az alapokig, a dokumentumfilm fogalmának tisztázásáig.

A meghatározásom Bill Nichols dokumentumfilm-fogalmára támaszkodik, aki a dokumentumfilmet a világ sajátos nézőpontú reprezentációjaként írja le – szemben az egy sajátos fiktív világot megteremtő fikciós filmekkel –, amelyben előtérbe kerül a filmkészítő értelmező és érvelő aktivitása. A dokumentumfilm alkotója a valósággal meglevő indexikus kapcsolat felerősítésével, a hasonlóság hangsúlyozásával a képeket, hangokat bizonyítékokként működteti, amelyekkel alátámasztja narratívába rendezett érvrendszerét. A dokumentumfilm mint sajátos retorikájú filmes műfaj azonban nem csupán egyetlen – mondjuk magyarázó – hangvételi lehet. Nichols előbb négy,¹⁰ majd később hat dokumentumfilm almfajtát különböztet meg a reprezentáció hat sajátos módja alapján: a költői, a magyarázó, a megfigyelő, a résztvevő, a reflexív és a performatív módot.¹¹ A BBS korai korszakában készült dokumentumfilmek a költői módot használják, amelynek alkotója, a folyamatos vágás konvenciójáról és a konvencionális tér-időszervezésről lemondva, olyan asszociációkat keres, amelyek időbeli ritmust és térbeli ellenpontokat képeznek.¹² Az asszociációs technika rokonítja a költői dokumentumfilmeket a húszas évek avantgárd kisfilmjeivel, amelyekről Nichols tulajdonképpen el sem választja őket, Moholy-Nagy László *Fényjáték: fekete, fehér, szürke* (1930) című művét hozva fel szélsőséges példaként. Ám Nichols ezzel kénytelen lemondani saját dokumentumfilm-fogalmának egyik lényeges mozzanatáról: a történelmi világ ábrázolásának hangsúlyozott referencialitásáról és a dokumentumfilmek lényegét jelentő retorikus mozzanatról.

Bár Nichols tágan értelmezett költői módját követve a hatvanas évek elején a BBS-ben – vagy máshol, de hasonló igénnyel – készült minden alkotást dokumentumfilmnek tekinthetnék, a tisztánlátás végett mégis a következő elhatárolást teszem: a *Pályamunkásokat*, a *Csendéletet* és az *Igéz*et kísérleti filmnek tekintem, mert ezekben az esetekben az alkotói stratégia az ábrázolás referencialitásának meggyengítése a képi-hangi asszociációk felfokozásával, az időbeli ritmusok előtérbe állításával, valamint a téma ábrázolásából absztrahált vizuális metaforák megerősítésével. Az *Oda-visszát*, a *Strandot* és a *Cigányokat* ellenben dokumentumfilmeknek tekintem, mert ezekben az alkotók nem próbálják eltüntetni a megrendezett helyzeteket és eseményeket rögzítő képsorok referencialitását, és engedik érvényesülni, sőt ki is provokálják a film művészetén kívüli – szociológiai, politikai stb. – fogalmakkal történő értelmezését. A *Tisza – Őszi vázlatok* mindkét műfajba sorolása mellett hozhatók fel érvek: kísérleti filmnek dominánsan vizuális szervezettsége, dokumentumfilmnek a táj és az ember sajátos, kizárólag a Tiszára jellemző kapcsolatának sokrétű feltérképezése miatt tekinthető.

Ha az elmélettől visszatérünk a történetiséghez, azt látjuk, hogy a kezdetben párhuzamos utakat követő, magát a húszas évek modernizmusához kapcsoló dokumentum- és kísérleti film rövid idő után távolodni kezdett egymástól. A dokumentumfilm egyre növekvő szerepet szánt a riportnak, és ezzel párhuzamosan egyre gyengült a vizuális ritmusszervezés jelentősége, amelyet a párbeszéd megnehezítenek vagy egyenesen ellehetetlenítenek. Akárcsak a hangosfilm megjelenésének időszakában, a költői dokumentumfilm lassanként a hatvanas évek BBS-ében is átadta a helyét a megfigyelő dokumentumfilmnek. A korszakon belül a határvonal 1965, az *Elégia* éve, amely túlélt a korai avantgárd laza asszociativitásán, és az első magyar szeriális filmként a kortárs avantgárd paradigmájába illeszkedett.¹³ 1965 abból a szempontból is belső korszakhatár, hogy addigra az első nemzedék tagjai nagyjátékfilmmel jelentkeztek, így megszűnt a BBS szo-

⁶ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*, Palatinus, Budapest, 2005, 87.

⁷ Lázár István: *A tények feltárása vagy kommentálása? Filmkultúra*, 1969/6. 11.

⁸ Változások a Balázs Béla Stúdióban, *Filmkultúra*, 1969/6. 15.

⁹ Peternák Miklós: *A magyar avantgarde film*, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avantgarde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 24.

¹⁰ Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

¹¹ Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, 99–137.

¹² I. m. 102.

¹³ Bódy Gábor ezt így fogalmazza meg: „az első magyar film, amely a film nyelvén gondolkodott”. Bódy Gábor: *Elégia*, in uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 38.

14 Pintér Judit – Fazekas Eszter: A. Balázs Béla Stúdió legendás évtizede (1961–1971), kézirát, olaszul megjelent: Judit Pintér – Eszter Fazekas: Il leggendario decennio dello Studio Béla Balázs (1961–1971), in Paolo Vecchi (szerk.): *Scioglere e legare. Il cinema ungherese degli anni '60*, Lindau, Torino, 1996, 119–133.

15 Northrop Frye: *A kritika anatómiája*, ford. Szili József, Helikon, Budapest, 1998, 233–244.

16 A következő filmeket sorolom a lírai dokumentumfilmek közé: Sára Sándor: *Cigányok* (1962), Ventilla István: *Strand* (1963), Gyöngyössi Imre: *Férfiarcok* (1964), Elek Judit: *Kastélyok lakói* (1966), Dobray György: *Pékek* (1966), Sándor Pál: *A híd* (1967), Kiss Gyula: *Holtág* (1967), Elek Judit: *Meddig él az ember?* (1967), Sára Sándor: *Vízkereszt* (1967), Sipos András: *Képtarjak* (1968), Gábor Pál: *A látogatás* (1969).

17 Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai, in uő, i. m. 112.

18 Az ironikus-szatirikus filmek sorába a következő filmek sorolhatók: Kovács Nándor: *Képek és emberek* (1964), Carlo Diramerian: *Vásár és barátság* (1966), Oláh Gábor: *Kíváncsiság* (1966), Csányi Miklós: *Boldogság* (1968).

19 Két filmet sorolok ide: Simó Sándor: *Színe és fonákja* (1965), Mihályfy László: *Vissza a városba* (1968).

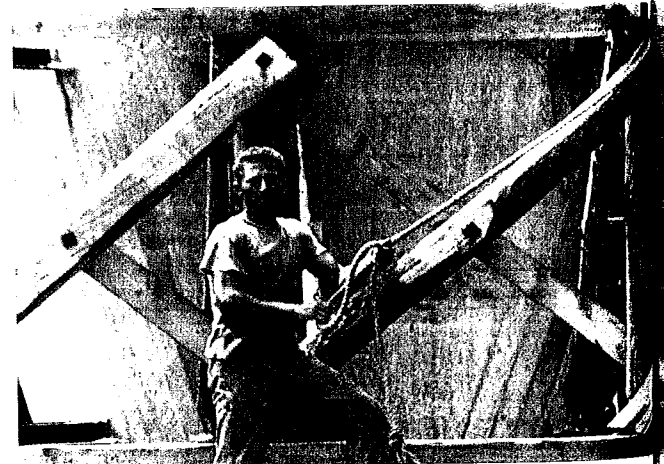
ros közösségi jellege, ugyanakkor az újabb nemzedék még nem vette át a vezetést. Mindez egy 1969-ig tartó szürke, átmeneti korszakhoz vezetett.¹⁴

A korai modern kísérleti filmek példáját követő, asszociatív ritmus mentén szervezett költői dokumentumfilmek hangvételét általában a líraiság jellemzi. A líra jegyében fogantak Gaál István és Sára Sándor közös dokumentumfilmjei (hol Gaál az operatőr és Sára a rendező, hol fordítva), amelyek az ún. lírai dokumentumfilmet, az 1962 és 1969 közötti időszak legmarkánsabb és leg(eli)smertebb poétikai irányzatát hívták életre a BBS-ben. A líraiság jelentése 1965 körül kitágult. Már nem csupán az asszociatív ritmusra épülő filmeket szokás az irányzat körébe sorolni (ami alapján Northrop Frye jellemzi a lírát az irodalomban¹⁵), hanem azokat is, ahol a megfigyelő-leíró dokumentumfilmes eszközök megjelenése ellenére a verbalitás viszonylag korlátozott marad, és a képi eszközök túlsúlya révén fenn tud maradni a szerző alapvetően lírai viszonya tárgyához.¹⁶ Amikor tehát lírai dokumentumfilmről beszélünk, akkor a szerző világhoz viszonyított helyzete alapján határoljuk el a hatvanas évek dokumentumfilmjeinek egy részét, ez a pozíció azonban két alműfajban, a költői és a megfigyelő dokumentumfilmben is formát ölthet.

„Moralizmus és líra: ezzel meg is neveztük azt a két csillagképet, amelyben a hatvanas évek fikciórendszere Magyarországon kialakul...” – írja Bódy Gábor,¹⁷ és ez a sommás megállapítás a fikciós film mellett a dokumentumfilmre is igaz. A

lírai dokumentumfilmek nézővel szembeni stratégiája az, hogy érzelmi együttérzést keltsenek hőseik vagy személytelen tárgyak iránt. A moralizálásra azonban nem csak a tárgyhoz való lírai viszony ad lehetőséget; a szubjektív vélemény távolságtartóbb, kritikusabb szemléletmód mellett is megnyilvánulhat. A satirikus hangvételű dokumentumfilmek az átlagemberek viselkedését, rossz reflexeit, szemléletmódjuk elmaradottságát bírálják, némileg fensőbbes nézőpontból. A csekély számú és színvonalában sem kiemelkedő példa miatt ez az irányzat kevésbé vált a kánon részévé. A satirikus és groteszk dokumentumfilm majd csak az 1968–72 közötti időszakban futott fel Gazdag Gyula situációs dokumentumfilmjei (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk; Válogatás*, 1970) nyomán, amikor az alkotók a hatalomhoz kötődő emberek viselkedését és – konkrét helyzetek ábrázolásával – a hatalom bornírságát vizsgálták.¹⁸

A modern film harmadik alapvonása, az önreflexivitás a hatvanas években csak korlátozottan jutott érvényre. Az alkotók többnyire evidensnek vették a film médiumát; nem az volt a kérdés, miként működik a mozgókép, hanem az, hogyan lehetne eredeti módon használni a valószerű ábrázolás érdekében. A dokumentumfilm műfajára történő reflexió a cinéma vérté hazai begyűzését követően néhány, a dokumentum és fikció keveredésével operáló munkában jelent meg, amelyek a dokumentumfilm fikciós természetére irányították a figyelmet.¹⁹ A film



A híd

médiának olyasfajta szisztematikus analíziséről, amire a hetvenes évek BBS-ében került sor, a hatvanas években nem beszélhetünk.

Összefoglalva tehát, a BBS dokumentumfilmjei a hatvanas években – értve ez alatt az 1962–68 közötti időszakot – poétikai szempontból három nagy csoportra válnak szét: a lírai, a groteszk-szatirikus és a fikciós dokumentumfilmekre. A következőkben a három irányzatot vizsgálom meg, amelyek közül nagyobb teret csak a hatvanas évek dokumentumfilmes kánonját alkotó lírai dokumentumfilmeknek szentelek.

Lírai absztrakció

Amikor Bódy Líráról és moralizálásról beszél, akkor egyfajta filmkészítői magatartást bírál, amely a valóságra és a médiumra vonatkozó beható, szenvtelen analízis nélkül hoz szubjektív ítéleteket. A líraiság azonban rendkívül hatékony szerzői stratégiának bizonyult a hatvanas évek dokumentum- és játékfilmjeiben, amely érzelmi kapcsolatot tudott teremteni mű és közönség között. A dokumentumfilm leírható narratív műfajként, amelynek vannak hősei, cselekménye, dramatikus szituációi, csak éppen ez a cselekmény, ezek a hősök és szituációk nem fiktiók, hanem történelmi világunk fotografikus és auditív reprezentációi. A dokumentumfilmek tehát konstruált szövegek, amelyek argumentációjuk érdekében a szerző pozícióját erőteljesen érvényre juttatják.²⁰

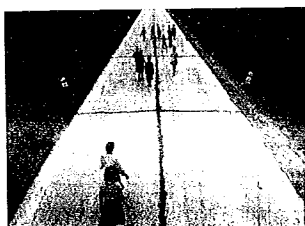
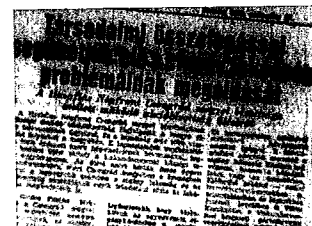
A narratív műfajokban, így a dokumentumfilmekben is, a szerzői pozíciót a tudás mértéke, szubjektivitása, öntudatossága (vagyis a kommunikáció önreflexivitása) és közlékenysége alapján lehet meghatározni.²¹ A lírai dokumentumfilmek szerzője korlátozott tudású, gyakran összpontosít csupán egy ember (*Férfiarcok*, *Meddig él az ember?*), egy közösség (*Cigányok*, *Pékek*) életére anélkül, hogy hőseit szélesebb társadalmi összefüggésekben is elhelyezné. A szöveg tudása egy lírai alanyra korlátozódik. A narráció erősen szubjektív, a szerző mélyen azonosul hőseivel, akiknek lelkiállapotát érzékeny rajzú portrékkal és szubjektív beállításokkal fokozza. A képek szokatlan beállításai, a meglepő vágások és a felerősített zöreijvilág, az ellenpontosító, disszonáns modernista kísérőzene révén előtérbe kerül a film megformáltsága, amely öntudatos narrátorra utal. A közlékenység viszont korlátozott, kevés a kommentárszöveg, gyakran csupán egy-egy eligazító mondatra szűkül (például Sára 1967-es *Vízkeresztjében*), néha viszont a film tökéletesen nélkülözi a verbális információkat (*Strand*, *Pékek*). A narráció sokszor sem a teret, sem az időt nem határolja be, a szerző, bár nyilvánvalóan ismeri, nem árulja el hősei nevét, társadalmi helyzetét, a tárgyra vonatkozó, külsődlegesnek vélt információkat. A lírai szerzői pozíció tudatos elhatárolódás az ötvenes évek dokumentumfilmjeitől (például Jancsó Miklós: *Arat az orosházi Dózsa*, 1953), amelyeket a mindentudó, magát objektívnek feltüntető, az önreflexivitást mellőző, verbálisan rendkívül közlékeny narrátor jellemez. A tárgy lírai megértése a hetvenes évek analitikus mozgóképi gondolkodásának is ellentmond, mert még szabadon keveredhetnek a különféle dokumentumfilmes módok (költői, megfigyelő, résztvevő); minden érvényesnek látszik, ami szubjektív hitelességgel rendelkezik.

A lírai dokumentumfilmeket nemcsak kognitív, hanem emocionális szempontból is érdemes körbejárni. Torben Grodal kognitív műfajelméletében leírta az asz-

20 A dokumentumfilm leírásában Bill Nichols nézeteit követem, azzal a fontos különbséggel, hogy ő a fikciót és a narrációt összekapcsolja, így a dokumentumfilmeket kiveszi a narratív műfajok csoportjából, és a retorika területére utalja, míg én, a retorikai eszközöket is figyelembe véve, a dokumentumfilmet alapvetően narratív műfajként tárgyalom.

21 Nichols David Bordwell elbeszélés-elméletének fogalmait alkalmazza a dokumentumfilmre. Ld. Nichols: *Representing Reality*, i. m. 119., valamint David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 70–75.

22 Torben Grodal: A fikció műfaj-típológiája, in Kovács András Bálint (vál.): *A kortárs filmmélettől útjai*, Palatinus, Budapest, 2004, 331.



Cigányok

szociatív líraiság műfaját, s bár Grodal a fikciós műfajokat rendszerezi, a líraiság hangulatának kiváltásával kapcsolatos tényezők közül számos a narratív logikájú dokumentumfilmekben is kimutatható. Grodal szerint a „lírai jelenet megteremtése érdekében le kell csökkentenünk a jól meghatározott szereplőkkel és tárgyakkal rendelkező állandó hipotetikus idő-tér megalkotásának lehetőségét”.²² Mind ezt három irányból lehet előmozdítani: (1) a cselekvő személy, a kézzel fogható identitású képtárgyak hiányával, (2) ennek révén asszociatív kapcsolatok előhívásával, (3) a látvány összetevőinek (fény, szín, forma stb.) előtérbe állításával. A *Cigányok*, az *Oda-vissza*, a *Holtág* (1967) az asszociatív líraiság megteremtésének mindhárom módszerével él, így alig tizenhét percben nemcsak a hatvanas évekbeli magyar társadalom egy konkrét szociológiai problémájára képes felhívni a figyelmet, hanem gazdag értelmezési mezőt is generálni tud a téma köré.

A lírai dokumentumfilm működését az irányzat első csúcspontja, a *Cigányok* részletes elemzésével illusztrálom. Sára egyetlen tizenhét perces dokumentumfilmbe sűríti a cigányság ellentmondásos helyzetének legkülönbözőbb oldalait: az alapvető higiéniai feltételeket nélkülöző, kicsiny, dűledező putrikban, a rossz minőségű és kevés táplálék fogyasztásában, a szegényes viseletekben megnyilvánuló nyomort; az alulképzettséget, amely csupán alacsony keresetű munkahelyeket biztosít számukra a nagyüzemi mezőgazdaságban és a nagyiparban; a nyomorból, rossz egészségi állapotból adódóan a fiatal nemzedékek elől elzárt társadalmi mobilizációt; a cigányközösség szegregálódásához vezető burkolt társadalmi mobilizációt; a cigányközösség szegregálódásához vezető burkolt társadalmi mobilizációt; a cigányközösség szegregálódásához vezető burkolt társadalmi mobilizációt. A cigányság helyzetét a készítése óta eltelt közel fél évszázadban dokumentumfilmek százai szárazták szét és boncolgatták a legkisebb részletekig hatolóan. Sára azonban nem szociológusként közeledik a cigánysághoz, nem analizál, hanem szintetizál: a cigányságban archaikus életet élő népcsoportot lát, amely a modernizálódó magyar társadalomban a múlt szigeteként létezik. A *Cigányok* a hatvanas évek modernista filmjének példaértékű darabja: egyetemes érvényű látomás-sá formálja a részleteket, a töredékeket.

Sára nemcsak a témákat szintetizálja, hanem mindazokat a módszertani és poétikai törekvéseket is, amelyek az évtized újdonságát jelentik: a kép dominanciáját a szöveg felett, a lírai fotográfiát, a ritmikus montázst, a cinéma direct módszerét, a riportot. A korábbi évek, évtizedek dokumentumfilmjeiben a kommentár-szöveg uralta a képeket, ám Sára és Gaál a feje tetejére állította ezt a hierarchiát: a képek önmagukért beszélnek, egyetlen mondatnyi kommentár sem hangzik el. A dokumentumfilmes expozícióban szinte előírászerűen kötelező, a témát felvezető mondatokat a *Cigányok*ban újságcikkek montázsa váltja ki. Ez a rendezői megoldás, a bevágott szövegrészek sokaságával, összefoglaló kommentár-szöveg nélkül is előre jelzi a témát, és érzékelteti a társadalmi probléma súlyát, ugyanakkor a képekből hiányzik a narrátorhang megkérdőjelezhetetlen autoritása. (Az *Oda-vissza*ban a rádióműsor hangjai hívják fel a figyelmet az ingázásra mint aktuális társadalmi problémára, ami nagyobb autoritással rendelkezik ugyan, de mégsem a szerző hangja, hanem őrizi talált dokumentumjellegét.)

A verbalitás másik formája, a szereplők hangja sem válik oly mértékben dominánssá, mint a cinéma directben, ugyanakkor nem is nélkülözi azt, mint a *Tisza – Őszi vázlatok* (amelyben egy-két rövidke párbeszéd bukkan csak fel) vagy az

Oda-vissza (amelyben a lehalkított élőhangot, az emberi beszédet háttérbe sorítják a felerősített zörejek). A képek és az emberi beszédhangok azonban csak ritkán vannak szinkronban, a dialógusokat többnyire a szöveget illusztráló montázs kíséri: az orvos és az anya párbeszédének drámaiságát a sovány gyerekek vizsgálata támasztja alá, a segítséget kérő panaszos férfihangot a nyomorúságos putrik képei nyomatékosítják. Amikor kép és beszédhang nagy ritkán szinkronban van, akkor viszont a beszédhelyzet és a beszélő arca hitelesíti a szavakban megnyilvánuló keserűséget, kilátástalanságot.

Sára filmjének nincs egy vagy két jól körvonalazható, cselekvő hőse, a néző sok szereplőt ismer meg, de mindet csak rövid időre. A szereplők jó része nem beszél, nem is mozog, csupán egy portréfotó erejéig jelenik meg a filmben. A szereplők másik része beszél ugyan, de a hang és a kép elválasztása miatt a beszélőket nem mindig tudjuk arcokkal is azonosítani, s ha tudjuk is, ez a párosítás olyan rövid ideig tart, hogy nem alkalmas tér-idő kapcsolatok létrehozására. A térbeli motívumok egységei: cigánytelep, putrik, utak, falu, ám mivel számos szereplő tűnik fel a filmben, és jóformán nem ismétlődnek meg ugyanazok az emberek a képeken, nem lehet bizonyosan megállapítani, hogy egyetlen cigánytelepről van-e szó, így a helymegjelölés és ezzel együtt a probléma is általánossá válik.

A film szerkezete sem a tér-időbeli és ok-okozati folyamatosságot szolgálja, hanem egymástól jól elkülönülő tételekre tagolódik, amelyek különféle szerkesztési stratégiák mentén egy-egy téma köré szerveződnek. A nyitány a probléma expozíciója az újságcikkek és a portréfotók montázsából, a Brubeck-kvartett dinamikus ritmusú zenéjének kíséretével. Az első tétel a cigányság archaikus életmódjának mély bánatát húzza alá a lassú, környezetfestő kameramozgásokkal, a lehajtott fejú, szomorú tekintetű asszony- és gyerekportrékkal, s az úton létről, otthontalanságról szóló fájdalmasan szép népdalkísérettel. A második tétel a modern és archaikus lét összeütközésére van felfűzve, amelyet számos gyors mozgás, az országúton suhanó autók, zakatoló vonatok, az égen elhúzó repülőök dinamizálnak. A gyors tétel egyúttal egy rövid elbeszélést is kibont: az asszonyok a gyerekeiket az orvoshoz viszik, majd a modern orvostudomány lesújtó diagnózisai után visszavonulnak a cigánytelep elmaradottságába. A harmadik tétel él leginkább a résztvevő-megfigyelő dokumentumfilm módszereivel, amennyiben a rendező itt cigány férfiak munkakereséséről, rossz fizetéséről, kirekesztettségéről beszámoló interjúit rakja egymás mellé. A negyedik tétel a cigánytelep archaikus életmódját a tradicionális halottsirató és a mesemondás közösségi eseményein keresztül mutatja be, amelynek lassúságát egy hagyományos foglalkozás, a kovácsolás közelképei, pattogó ritmusa és éles hangjai törik meg. Az ötödik tétel a jövőről szól, amelynek felütéseként a gyerekek bizonytalan hangon felolvassák vágyálmaikat: mik szeretnének lenni felnőtteként. Az iskola témája körül ismét egy mini-narratíva bontakozik ki, amelyben a gyerekek előbb mezítláb, koszos ruhában az iskolába bandukolnak, ott átöltöznek, megmosakodnak, rendezett körülmények közt részt vesznek a tanórákon, majd az aszfalton, sárban, mezítláb hazagyalognak a putrik archaikus viszonyai közé, mintha évszázadokat ugrottak volna át ez alatt a rövid út alatt. A záróban visszatérnek a kemény portréfotók és a szigorú ritmusú főcímmzene, a változás ötödik tételben feléledő szellemét visszazárva a mozdulatlan mélyszegénység palackjába.



Cigányok

Az egyes beállítások általában jól felismerhetővé teszik a motívumokat, ugyanakkor a szokatlan nézőpontok megnyitják a képeket az asszociációk felé. A világos színű út, amin a sötétebb tónusú ruhás gyerekek az iskolába mennek, a felső nézőpont miatt a kép középterében jelöli ki a perspektíva enyészpontját, így az út az idő szimbólumává válik. A vályogviskók omladozó falait a közeli plánozású, lassú kocszás különös természeti képződményekké avatja, s ez jól illeszkedik ahhoz a képhez, amelyet a film a cigányság archaikus, természetközeli életmódjáról alakított ki. Az aszfalton lépdelő gyerek lábak közeli képe a világos betonút és a meztelen barna testek színbeli és textuális kontrasztja miatt a film állandó témájának, a modern és archaikus világ ütközésének jelképe lesz.

Ha a korszak magyar fotográfiájának kontextusába ágyazzuk be a *Cigányok* vizualitását felelős két alkotó, Sára Sándor és Gaál István ekkoriban készült, és a filmben részben meg is jelenő állóképeit, akkor ezen a téren is üttörőknek kell tartanunk őket. Az ötvenes évek szocialista realista fotográfiái után a hatvanas évek némi nyitást hozott, ám a korabeli (hatvanas évek eleji) emberábrázolás csupán az ötvenes évek heroizáló szemléletének humanizált, oldottabb változata, amely derűs képet fest a dolgozó emberek mindennapjairól, a többnyire kétkezi dolgozók munkájáról és privát szórakozásairól, ami párhuzamba állítható az 1957–1963 közti magyar játékfilm törekvéseivel (például Máriássy Félix: *Pirosbetűs hétköznapiak*, 1962). A hatvanas években a fotográfusok közül Korniss Péter választott rokon témát az erdélyi falvakról 1967-ben elkezdett fotósorozatával, amely a magyarországi romákhoz hasonlóan archaikus életmódot élő emberek bemutatását tűzte ki célul, ám Korniss eleinte idealizáltan, esztétizálva ábrázolta ezt az eltűnésre ítélt népi kultúrát, és csak később kezdte az azzal járó szegénységet felmutatni.²³ A fotósok többsége a hatvanas évek végéig nem merészkedett el az esztétizáló ábrázolással szembenálló, a társadalom alsó rétegeit a maguk szegénységében bemutató szocio-fotográfiáig.

A szociofotó csak a hetvenes években erősödött fel és vált domináns irányzatá a hatalom kritikájának eszközeként,²⁴ Sára Sándor és Gaál István tehát bő egy évtizeddel megelőzték Féner Tamás, Révész Tamás, Horváth Dávid romasorozatait. Nem elhanyagolhatóak azonban a különbségek sem Sárának és a hetvenes évek szociofotósai közt: míg az előbbieket a harmincas évek fotós avantgárd poétikájának folytatói, az utóbbiak a késő-modern művészet szenttelen, analitikus poétikájába illeszkednek. Sára képeit – a harmincas évek magyar szocio-fotográfiájának folytatójaként – jól komponált beállítások, gazdag fény-árnyék rajzolatok,²⁵ Gaál fotóit ezen túl kifejezetten szigorú formarend,²⁶ míg Féner hetvenes-nyolcvanas évekbeli fényképeit laza, aszimmetrikus kompozíció, nyers fénykezelés, az alulvilágítottság miatt kissé raszteres felület jellemzi. Féner – és általában a hetvenes évek szocio-fotográfusai – nemcsak naturalisztikusabb benyomást keltő műveket alkottak Sáránál és Gaálnál azáltal, hogy kerültek a klasszikus avantgárd szépség-eszményét, hanem egyúttal analitikusabb módon is dolgozták fel tárgyukat. Féner egész fotósorozatot készített egy munkás mindennapjairól, amely munka, evés, rövid pihenés közben, valamint otthon, családjá körében egyaránt ábrázolja őt.²⁷ Sára és Gaál viszont egy-egy képbe sűrítették egyetemessé tágított látomásukat: az öregség komor szépségében az elmúlás méltóságát, a szegénység örökkévalóságát, archaikus és modern ellentmondásos viszonyát.

A hatvanas évek magyar filmjeinek fényképezése Perneczky Géza értelmezésében a húszas-harmincas évek folklorisztikus avantgárdjának volt az adaptáció-

ja. Ez a folklorisztikus stilizáció szerinte kétszeresen is megkésett, egyrészt mert az egyetemes művészet már túllépett ezen a korszakán, másrészt „a magyar vidék is elvesztette folklórba merevült archaizmusát”.²⁸ A *Cigányok* esetében azonban az alkotói magatartás szigorúsága nem engedi, hogy a folklorisztikus stilizáció esztétizálásba vesszen; Sára a képek ritmusával az archaikus életforma és a modern világ ütközésének disszonanciáját húzza alá. Perneczky bírálata Sára Sándor következő dokumentumfilmjét, a *Vízkeresztet* éri, amelyben szerinte a ki-egyensúlyozott képi harmónia hivatott „a folklór szépségével itatni át a változások történetét. Ez a szépség pedig önmagában, funkciótlanul nem létezik, ezért alkalmazása is öncélú díszítésekre vezethet.”²⁹ A „himnikus ragyogású” záróképet hozza példaként, amely egy tágas képívágatban ábrázolja a korcsolyázó kisfiúkat, akik a nézőnek háttal, a Napnak kitárulkozva, „angyalszárnyakkal” siklanak szerteszét a befagyott tóvá terebélyesedő jégen. Perneczkynek kétségtelenül igaz van, amikor a gyönyörű záróképpnek és a komor, együttérzést keltő feliratnak (egymillió magyar él tanyán) az ellentmondására hívja fel a figyelmet. A *Vízkereszt* korábbi képei ugyanakkor nem rejtegetik a tanyasi emberek életének nehézségeit, a sárban taposást, a járhatatlan utakat, a háziállatok etetésének nyűgeit. Az elbeszélés középpontjában álló esemény, Shakespeare *Vízkeresztjének* bemutatása a buszon érkező vendégművészek előadásában, már-már mesei közösségélményt teremt. A szerkezet látszólag hasonló a *Cigányoké*hoz, a világtól elzárt, archaikus közösség életébe látogatók érkeznek – de mennyire más ez a találkozás archaikus és modern között, mint a beteg, lesóványodott cigánygyerekeket vizsgáló, szigorú hangú orvosok megjelenése a *Cigányokban*! Sára lágyabb, érzelmesebb pozíciót vesz fel a tanyasi világ, mint a cigánytelep ábrázolásában; a tradicionális paraszti élet szépségeit nyomatékosabban jeleníti meg, mint az ezzel a létformával szükségszerűen együtt járó árnyoldalakat.

Sára és Gaál egész évtizedet meghatározó remekművei mellett másfajta stilizációra is akad példa a költői dokumentumfilm alműfajában. A nagyvárosi életmód, a tömegszórakozás a témája Ventilla István *Strand* című munkájának, amelyben a fürdőzés és pihenés tipikus mozzanatait illeszti egységes narratívába. A falusi táj és ember archaizáló megjelenítéséből kiinduló Sára-filmekhez képest a *Strand* a húszas évekbeli városfilmek egy helyszínre koncentrált változata. Ventilla Sáránál kevésbé egyénit, a *Strandban* nincsenek a *Cigányok* kenyeret sütő asszonyaihoz vagy a *Vízkereszt* parasztembereihez hasonlóan karakteres portrék, viszont lendületesen követi le a tömeg mozgásait, és az emberi testrészletekből szépen tagolt fotográfiákat készít. Ventilla típusokat és tipikus tevékenységeket mutat be: kártyázó, sakkozó férfiakat, sminkelő, csevegő lányokat, csókolózó párokat, ami a korszak fotográfiájával rokonítja. A *Strand* ritmusa a pihenés és a mozgás pulzálására, az alvó arcok, elernyedtestek montázsának lassú, és a fürdőző, ugráló fiatalok, a hullámmozgással együtt svenkelő, zoomoló kamera dinamikus képsoraiból összeálló gyors tételek váltakozására épül. A *Strand* szubjektív látomásában a meztelen testek szépségének és a pihenés békéjének lírai alaphangulatába a bornírt tömegszórakozás groteszk színei vegyülnek.

A költői film szép, kései példája, Kiss Gyula *Holtág* című műve is eltér a Sára–Gaál rendezőpáros táj- és arcábrázolási paradigmájától. A film egy forgalomból kivont, emberek által lakóterként használt hajó szétszedését beszél el. A *Holtág* szerkezete hat, zenei jellegű tételre tagolódik: az állapotzerű tárgyiasságba dermedt nyitányt a lassú mozgásokkal, élőlényekkel megleveledő második,

²⁸ Perneczky Géza: A szépség mítosza, a harmónia széttröése, a köznapok költészete, *Filmkultúra*, 1968/6. 28.

²⁹ Uo.



Strand

²³ Korniss Péter: *Leltár. Erdélyi képek 1967–1998*, Officina Nova – Kreatív Média Műhely, Budapest, é. n. 20.

²⁴ Simon Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest, 2000, 247.

²⁵ Kolta Magdolna (szerk.): „Feledheted-e ezeket az arcokat?” Sára Sándor fényképei, Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest, 2003. Vö. Sára Sándor: Így készült a *Cigányok*, *Filmkultúra*, 1964/2; *Filmköltészet és képkompozíció. Beszélgetés Sára Sándorral*, *Filmkultúra*, 1967/1.

²⁶ Kincses Károly (szerk.): *Képes-ségek. Gaál István fényképei*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest, 2007. Vö. Zalán Vince: *Gaál István krónikája*, Osiris, Budapest, 2000.

²⁷ Féner Tamás: *Hétköznapi*, Corvina, Budapest, 1979.



Holtág

30 Greg M. Smith: Local Emotions, Global Moods, and Film Culture In Carl Plantinga – Greg M. Smith (ed.): *Passionate Views. Film Cognition, and Emotion*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London, é. n. 113.



Férfiarckép

majd egy tágasabb, leíróbb jellegű harmadik tétel követi; éles váltás a negyedik tétel a hajó szétverésének erős hangjaival és dinamikus képsoraival, amire ellenpont a kibelezett acélszerkezet mozdulatlan csendje; míg végül a filmet egy keringővel kísért játékos feloldás zárja. A *Holtág* a hatvanas évek dokumentumfilmjeinek kedvelt témáját, az idő múlását, a múlt és jövő szembeállítását bontja ki a hajók szétszedésének valóságos eseményéből, amelyben az elmúlás elégiáját groteszk-ironikus színek tarkítják.

1965 után a jelentősebb filmek már nem a képek ritmikus, asszociatív meg-szervezését tartották szem előtt, a költői dokumentumfilm módszer kezdett háttérbe szorulni, felerősödött a beszéd szerepe, és egyre dominánsabbá vált a dokumentumfilm megfigyelő módja. Hogyan maradhat meg a lírai hangvétel, amikor a verbális kifejezőeszközök is megjelennek a filmben? Erre ad választ Greg M. Smith tanulmánya, amelyben a szerző megkülönbözteti egymástól a lokálisan megjelenő, csupán pár pillanatig ható érzelmeket és a mű egészét vagy annak nagyobb egységeit átfogó hangulatokat.³⁰ A hangulat hosszantartó, ám kevésbé intenzív érzelmi állapot, amely eligazít abban, hogy a filmre milyen – például rövid, intenzív – érzelmekkel reagáljunk. A film nézése során kialakult hangulat csak akkor marad fenn, ha időről időre megerősítik a megfelelő lokális érzelmek: a horrorfilmek szorongását időről időre ijesztő képek és jelenetek, a vígjátékok vidám hangulatát újabb és újabb tréfás epizódok táplálják. A lírai dokumentumfilmbe úgy illeszkedhetnek fojtott, feszült dialógusok, drámai konfliktusok, groteszk képek, humoros jelenetek, hogy a kezdet kezdetén kialakított lírai hangulatot a kép és a zene segítségével újra meg újra megerősíti a rendezés. A *Meddig él az ember?* című filmen végigvonuló elégikus zenei leitmotív és a metaforikus jelentéssel telített lírai passzázatok a közbeékelte rövid szituációkat követően újra meg újra visszaterelik a nézőt a helyes érzelmi vágányra.

Az elméleti kitérő után forduljunk vissza ismét a filmtörténethez! Nem sokkal Gaál és Sára első jelentős költői dokumentumfilmjeit követően, Gyöngyössy Imre *Férfiarckép* (1964) című alkotásában megjelent a lírai dokumentumfilm átmeneti formája. A szerző saját apjának, a falusi körorvosnak állított mozgóképes emlékművet. A filmnek van egy néven nevezett főhőse, az ő mindennapjait rajzolja elénk a jelenetek egymásutánja. A főhős köré épülő dramaturgiát és az általa megteremtett kontinuitást a poétikus kommentárszöveg támogatja. A lírai absztrakció azonban felülírja a megfigyelő dokumentumfilmek szokásos narratíváját. Az operatőrök, Sára és Gaál saját filmjeikhez hasonlóan a *Férfiarckép*ben is a modernizmus kompozíciós és világítási elveit alkalmazzák az archaikus társadalom motívumaira: az idő nyomait magán viselő, erősen barázdált kerekesszék és a mélyén csillogó víz a halál, az átmenet szimbólumává változik. Az általános érvényűvé tárgított képekből a rendező a líraiság asszociatív szerkesztésmódjával az út szimbólumát emeli ki, ami a kontextustól függően hol a munka, hol az emberek közti kapcsolat, hol az élet jelentésével telítődik. Gyöngyössy vizuális és auditív ritmusokkal is kísérletezik: a váratlan haláleset dinamizálja a pihenő lassú passzázst, az ütemes zöreijene a főhős szívhangját utánozza. A *Férfiarckép* a konkrét személyt példaadó típusú stilizálja: a falusi orvosok, és általában a közösségnek élő, áldozatkész, becsületes és szorgalmas emberek helytállásáról és a falusi-archaikus közösség összetartásáról mesél.

A költői dokumentumfilm hullámának a cinéma véeríté és a cinéma direct hazai népszerűsége vet véget. Lakatos Iván *Mozaikok szénből* című filmje nagyrészt

interjúk sorából építkezik, amelyekben a nyilatkozók bátran bírálják a Rákosi-korszak túlhajtott teljesítményeit és a jelenlegi laza munkavédelmi szabályzatot, s beszélnek az egykori rabok kényszerű pályaválasztásáról. Az alapvetően résztvevő-megfigyelő dokumentumfilm módszer a munkaviszonyok, az egyes bányászorsók részletesebb feltárásával kerekedhetne egészé, de mivel tizenhét percbe kellett belesűríteni mindent, ezért Lakatos, a *Cigányok* nyomdokain haladva, a lírai szerzői pozíciót választotta: a nyomasztó szociográfok és a szénpor költői csillogása foglalja impresszionisztikus keretbe a bányászok munkájának veszélyeit, nehézségét és szépségét. A forma azonban nem olyan nagy ívű, mint a *Cigányok*ban, a képek ritmusa nem beszél önmagáért, a dzsesszel kísért költői képsorok és a munkásélet szociografikus vizsgálata nem szervesül – az interjúk több gondról, bajról árulkodnak, mint amit az anyag vizuális szépsége még elfeledtethet.

Meddig él az ember?

Az 1965 és 1968 közti időszak legfontosabb alakja Elek Judit,³¹ aki sikeresen ötvözte az új, közvetlenebb dokumentumfilm technikákat, a megfigyelő módot a költői mód líraiságával, igaz, mindkét ekkor készült dokumentumfilmjével átlépte a tizenhét perces időhatárt. A *Kastélyok lakói* témája alapján tényfeltáró dokumentumfilm is lehetne: a rendező a történelmi múlt egykor oly fényes helyszíneit, a letűnt arisztokrácia egykori lakóhelyeit kutatja fel. Ám az öt bemutatott kastély nem a műemlékvédelem paradigmatis eseteit lajstromozza, rámutatva ezzel a kulturális örökségvédelem politikailag kényes helyzetére az erőszakos modernizációt hirdető államszocializmusban. A műemlékvédelem szakértői meg sem szólalnak, Elek csupán a kastélyok jelenlegi lakóit mutatja be. Az első kastély rideg múzeumvá vált, a másodikban két idős, elszegényedett arisztokrata él, a harmadikat nyugdíjasotthonnak rendezték be, a negyedikből írók alkotóháza, az ötödikből iskola lett. A szerző az öt helyszín funkciójának és hangulatának meg-

felelő öt különböző zenével kísért tételben fogalmazza meg az időbeli változás útját: a mumifikált halotti pompától halad az egyre dinamikusabb, egyre elevenebb emberi élettérként használt és megőrzött épületek felé. Az elmúlás alapvetően elégikus hangvételét a dinamizálódás szerkezeti íve ellenpontosítja.

Elek Judit *Meddig él az ember?* című filmje a nagy-szerkezet szintjén a modernista elbeszélő technikát alkalmazza: két, egymással egyetlen ponton, sem szereplőben, sem helyszínben

nem érintkező dokumentarista elbeszélést foglal közös cím alá. A két különálló kisfilm egymás mellé helyezésének értelme a *Meddig él az ember?* címben bomlik ki. A két rész, *Az öreg* és *A fiú* a munkásélet két szélső pontját, a nyugdíjba vonulást, valamint a szakma elsajátításának első lépcsőfokát, az első önálló moz-

31 Pályafutásához ld. Ember Marianne: Tárlatvezetés Elek Judit filmjeiről, *Filmkultúra*, 1980/3. 73–82.

dulatokat mutatja be. Azt a negyven évet, amely a kettő közt történik, átugorja, így Elek a munkásélet szürke mindennapjait nem, csakis a szélső pontokat, a határhelyzeteket idézi elénk. Ezzel kihagyja a szociológiai jellegű ábrázolás aprólékos részleteit, és elbeszélését az emberi lét nagy kérdésére hegyezi ki.

A konkrét eseményekből az emberi lét egyetemességét emelik ki az út és utazás vizuális metaforái. Az öregben a főhős, utolsó munkanapja reggelén és estében, kishajóval kel át a Dunán a lakása és a gyár között; erre rímél A fiúban a Tiszát átszelő komp képe. A két történet főhőse egyaránt rituális folyamaton megy keresztül, „átkel” az egyik partról egy másikra: az öreg életében az aktív fázist a pihenés, a halálra való készülődés időszaka váltja fel, míg a fiú életében a gyermekkor végét, az anyáról történő leválást és az önállóság kezdetét járja körbe a film. A kerékpározás is mindkét filmben hangsúlyos motívum: az öreg nyugdíjas napjait céltalan kóborlással tölti a kerékpárján, míg a fiúnak szinte ez az egyetlen olyan cselekvése a filmben, amit felszabadultan és vidáman él meg. Az öreg az első rész végén leszáll a biciklijéről, és a száguldó autókat nézi: kívül került a rohanó életben. A fiú önfeledt-játékos kerékpározása a Tisza-parton maga a tiszta mozgás, a fiatalos lendület, amit a kameramozgás és a gyors montázs ritmusa is aláhúz. A film ritmusa igazodik a két főszereplő karakteréhez: az öreg élete a vásznon távolibb plánokban, hosszabb szekvenciákban zajlik, míg a fiú készülődését a városba, a nagy változást dinamikus montázsszekvenciákban hangszereli meg a szerző.

A költői dokumentumfilmek vizuális asszociációi azonban már nem a legfontosabb szervezőelvet jelentik. A korábbi lírai dokumentumfilmekhez képest Elek filmjében megnő az élő hanggal rögzített szituációk és a direkt interjúk aránya. Az interjúk, a megfigyelt szituációk egyfelől pszichológiailag, másfelől szociológiailag árnyalják a film főszereplőit. A konkrét személyek életének egy bizonyos jól körülhatárolható időszakát bemutató történetek az egymás mellé helyezés révén válnak általános érvényűvé, amelynek következtében a főszereplők is elvesztik egyedi vonásaikat és társadalmi típuszerűségeket, s az emberi lét egyes szakaszainak archetípusaivá válnak. A *Meddig él az ember?* a hetvenes évek analitikus filmszociográfiai számára bizonyára témák hosszú sorát kínálná, ám Elek ekkor még beéri a lírai általánosításra alkalmas kisformával, ami a hatvanas évek második felének egyik legjelentősebb BBS-filmjévé teszi a művet.

Irónia és szatíra

A hatvanas évek közepén a költői dokumentumfilmek mellett másfajta módszerek és hangvételek is megjelentek a BBS-ben. A magyarázó, megfigyelő és performatív mód ironikus szemléletmóddal társult azokban a dokumentumfilmekben, amelyek témáit nem az archaikus életformák és azok átalakulása, hanem a nagyvárosi élet, a korai Kádár-rendszer „kispolgári” mindennapjai adják. A szerzői pozíció a régimódi felsőbbbségtudattal rendelkező etnográfusé, aki megfigyeli és leleplezi az átlagember viselkedését, amelyet időnként a televízió kandi kamerás felvételeit megelőlegező rendezői módszer is segít. A tömegeket megmozgató események, rendezvények (strand, vásár, fotózás) humoros élet-

képeit az emberi viselkedés és véleményalkotás közhelyeit kifigurázó ironikus ítéletek súlyosbítják.

Történetileg a *Strand* című film vezeti be a BBS-ben a nagyvárosi élet – részben – ironikus ábrázolását, ám az első igazi szatirikus dokumentumfilm Kovács Nándor *Képek és emberek* (1964) című munkája, amely a fotográfia és a „valóság” kapcsolatát leplezi le. A retusált színes fényképek tömegtermelésben előállított ideálképekként, a kispolgár önmagáról, házasságáról, gyerekeiről, családjáról alkotott fantáziaképeként váltak a szatirikus ábrázolás tárgyává. A gyerekeket, családokat állandó díszletek közt megörökítő műtermi fotográfia hamis képet fest az emberről, a mesterségesen előállított vidámságot merevíti ki, amelyet Kovács a fotográfia készítésének körülményeivel ellentétezően. A fotókon mosolygó, önfeledten játszó gyerekek a kimerevített pillanaton kívüli tér-időben riadtan húzódnak el a cirkuszi állatidomár módjára viselkedő fotográfusoktól, akik a kíváncsi hatás elérése érdekében a kisbabákat botokkal böködik, a gyerekeket mézesmázos szavakkal csalogatják a hatalmas lámpák fényébe, a felnőttek fejét erőszakkal csavarják a megfelelő irányba. Az állatkerti produkció ismétlődő képeinek (fejcsavarás, ajaknyalogatás) montázs nem lírai ritmusjáték, hanem a fotográfia mesterkéltége mellett érvelés bizonyítékait sokszorozza meg.

Az ironikus dokumentumfilm és a kisjátékfilm határesetét Oláh Gábor *Kíváncsiság* (1965) című munkája, amelyben furcsaságokkal, meglepő helyzetekkel (hatalmas tükröt, hosszú csövet visznek, egy csinos nő sétál végig az utcán) maga a szerző provokálja a járókelőket, hogy azok aztán csodálkozó, kíváncsiskodó arcokat vágjanak. A „kandi kamerával” ellesett arckifejezések megrendezett, burleszkyszerű jelenetekkel keverednek (a festők a létráról bámulják a nőt) azzal a céllal, hogy az emberi természet alapvonásának, a kíváncsiságnak különféle, humoros vizuális megnyilvánulásait dokumentálják.

Az ironikus dokumentumfilm átmeneti példája Csányi Miklós *Boldogság* (1968) című filmje, egy új nemzedék színrelépésének tanújele. Csányi a műtermi fotók ideálképeinek párjaként a boldogságról alkotott hétköznapi elképzeléseket dramatizálja azzal, hogy bemutatja egy pár készülődését az esküvőre, majd fél évvel később a házastársi boldogságról faggatja őket. A szerző érvelési módszere már nem a képek montázs, hanem a kép és a hangot szinkronban tartó szituációs filmezés. Az emberek önmagukat leplezik le a kamera előtt: minél decensebbnek mutatkoznak, viselkedésük annál groteszkebbé válik. Csányi csupán egyetlen házaspárt követ végig, ám a boldogságról alkotott fogalmuk olyannyira tipikusnak tűnik, mintha nem is két egyedi személyiség, hanem maga a kádári kispolgár állna előttünk. A kispolgár vágya az anyagi gyarapodás, boldogsága a lakás tökéletes felszerelése és a hétvégi kirándulás. „Már csak egy tévé hiányzik” – mondja a nő, majd a befejező képsoron a házaspár az ágyban fekvő tévéműsort nézi. Íme, a boldogság! – értelmezi a képsort a szerző azzal, hogy az elbeszélés zárlatába helyezte. A *Boldogság* túlmutat egy konkrét házaspár kifigurázásán: a kádári kispolgár kissebbségének és anyagiasságának leleplezésével a szocializmus idealizált emberképe groteszk paródiájává válik.

Csányi a humoros mozzanatok kiemelésével, az ironikus képkivágatokkal, a giccses dallal („Oly szép az egész világ!”) időnként szerzői kommentárokat fűz az



Képek és emberek



Kíváncsiság



Boldogság

32 A Mozgóképtár 6. (Komár Erzsébet [szerk.]): *Mozgóképtár 6. Dokumentumfilmek 1945-től napjainkig*, CD-ROM. Magyar Filmintézet, Budapest, 2008) szerint a *Találkozás*, a BBS internetes katalógusa (www.bbsachiv.hu.) szerint a *Szine és fonákja* és a *Vissza a városba* dokumentumfilmnek számít.



Találkozás



Vissza a városba

ábrázolt jelenséghez, de alapvetően a helyzetek megválasztásával orientál, aztán hagyja, hogy a szereplők és környezetük önmagukért beszéljenek. A cseh új hullám játékfilmjeinek formavilága, a naturalista környezetábrázolás és a groteszk stilizáció vegyítése köszön vissza a dokumentumfilm műfajában. Az 1968–72 közötti időszak legfontosabb irányzatává a szituációs dokumentumfilmzés és a groteszk stilizáció válik.

Önreflexivitás

A korszak közepén jelentek meg a dokumentarista játékfilmek is, amelyek a dokumentum fikcióhoz való viszonyát tematizálták. Szorosan véve ezek a munkák annak ellenére sem tartoznak a dokumentumfilmek közé, hogy egyes források dokumentumfilmnek nevezik őket,³² ám átmeneti formaként – és a korszak árnyaltabb megértése végett – alaposabb elemzést érdemelnek. A dokumentumfilmek stílusának imitálásával (amatőrök spontán viselkedése, könnyed kamerakezelés, interjúhelyzet) a megrendezett jelenetek valószerűnek tűnnek, ugyanakkor a fikciós és dokumentumfilmes elemek ütköztetése leleplezi a módszert, és rávilágít a dokumentumfilmekkel kapcsolatos előítéletre – vagyis arra az alapvető hiedelemre, hogy a néző közvetlenül a valóságot látja.

Elek Judit cinéma vérité módszerrel készítette el *Találkozás* (1963) című kisjátékfilmjét, amelyben egy társkereső rovatban feladott újsághirdetés nyomán megbeszélt randevút követ nyomon a kamera. A megrendezett helyzeteknek az amatőrök (többek közt Mándy Iván író) által alakított szereplők dokumentarista környezetábrázolással társult, improvizált dialógusai a spontaneitás érzetét kölcsönzik. A cinéma direct módszerének kritikáját adja Simó Sándor filmje, a *Szine és fonákja* (1965), amelynek története egy újságíró nőkről, a nőkkel kapcsolatos társadalmi konvenciókról készülő riportsorozatát követi végig. A főszereplőket profik alakítják (az újságíró Maár Gyula, a felesége Ronyecz Mária), az újságíró nőkkel folytatott interjúi mégis „dokumentaristának” hatnak, ám az utószinkron el-lene dolgozik a cinéma vérité technikájának. Az újságíró a történet végén azt a következtetést vonja le, hogy a nők helyzetéről nem tudott meg többet, csak arról, neki milyen a viszonya a nőkhez. A konklúzió értelmezhető úgy is, mint a megfigyelő dokumentumfilmes eljárásnak a szerzői jelenlétet igénylő, résztvevő módszerrel szembeni alulmaradása.

Mihályfy László – a hetvenes évek BBS-ét meghatározó Bódy Gábor ötletéből – a Pomáz környéki rehabilitációs intézet alkoholista betegeinek és ápolónőinek közreműködésével forgatta le az intézet életét, az elvonókúra folyamatát bemutató filmjét. Az alkoholelvonó szociografikus tanulmányozásából született, groteszk-ironikus jelenetek és dokumentumszerűen rögzített valóságos helyzetek közé kitalált epizódok ékelődnek egy beteg és egy ápolónő szerelméről. A *Vissza a városba* (1968) már egy új nemzedék színrelépését jelzi – azét a nemzedékét, amely a hetvenes évek fikciós dokumentumfilmjeit és dokumentarista fikcióit, a Budapesti Iskola alkotásait létrehozta.

Összefoglalás

A Balázs Béla Stúdió hatvanas évekbeli dokumentumfilmjei a modernizmus különféle paradigmáival kísérleteztek. Az évtized elején a korai modern kísérleti- és dokumentumfilm költői módját alkották újra, s ezzel – miközben megszabadultak az ötvenes évek hamisan klasszicizáló filmes szemléletmódjától – odakötötték magukat az avantgárd film modern és a magyar paraszti világ archaikus hagyományához. A modern film absztrakciós törekvései a hatvanas évek dokumentumfilmjeiben líraisággal társulnak. A líra közvetít, feloldást nyújt modernitás és hagyomány egymásnak feszülő ellentétében. Az évtized közepén más, az érett modernizmusból eredeztethető poétikák jelentek meg a nagyvárosi élet és a mindennapiság ábrázolására, amelyek azonban csak az – 1969-ben kezdődött – következő évtizedben, egy újabb nemzedék színrelépésével forrhatták ki magukat. A szituációs dokumentumfilmzés spontaneitása és ironikus-groteszk hangvétele a cseh új hullámhoz, míg az önreflexív stratégiák előtérbe kerülése a francia új hullámhoz és a cinéma véritéhez közelítette a magyar dokumentumfilmet. A korai hatvanas évek költői alkotásainak formai fegyelmét az évtized végi megfigyelő dokumentumfilmekben még éppen csak megelőlegezett hetvenes évekbeli film-szociográfiák analitikus fegyelme váltja majd fel. A magyar dokumentumfilm eközben, az európai játékfilmmel párhuzamos utat befutva, romantikus korszakából eljut politikus-szociografikus fázisába. Ám a modernizáció áldozatainak és a feltartóztathatatlan elmúlásnak szentelt elégiák a modern film nagy hullámának levonulása után is a helyükön maradtak.



Győrfy Iván
Antropomorf alakzatok
„Lírai” etűdök a BBS műhelyében

„Hiszem, hogy a dolgok és maga az ember is megváltoztathatók. Ennek a reményében készítettem első rövidfilmemet, az *Elégiát*, ahol is a ló emberi modell: tulajdonsági jegyei legalábbis antropomorfizálhatók. Az *Elégia* esetében a lóban az állat emberibb, mint a manipulált emberben az ember. Egy kiáltás szeretett volna lenni ez a film, emberarcunkat követelve”¹ – nyilatkozta emblemikus filmjéről Huszárik Zoltán. És valóban: ahogy az *Elégia* 1965-ös bemutatásakor a „lírai-zenei” etűdök gyűjtőpontjává vált, sőt a Balázs Béla Stúdió ötvenéves történetének is egyfajta szimbóluma lett, úgy magát az etűdformát is meghatározta. A „lírai” szubjektum beépülése a filmek mélyszerkezetébe a BBS legtöbb etűdjénél tetten érhető: noha emberi alak alig-alig jelenik meg a kópían, az ábrázolás módja és szimbolikája a legkülönbözőbb tárgyakat, jelenségeket, vizuális trükköket is emberszerűvé varázsolja.

Korszakok és alkotók

A BBS alkotóműhelyét kezdetben éppen a szubjektív etűdök, rövidjáték- és dokumentumfilmek dinamizálták, és az utólagos cenzúrát gyakorló felettes hatóságok (Filmfőigazgatóság, minisztérium), valamint a kívülállók felé is ezekkel lehetett igazolni a Stúdió létjogosultságát. A hatvanas évek elején – alighogy elkezdődött a tényleges filmgyártás a néhány évvel korábban alapított „szövetkezetben” – a Balázs Béla Stúdió első (összetorlódott) nemzedékei a főiskola elvégzése után olyan újgyakorlatokat hívtak életre, mint a *Variációk egy témára* (1961), a *Te* (1962) és a *Koncert* (1961) Szabó Istvántól, vagy főiskolai osztálytársától, Kézdi-Kovács Zsolttól az *Ősz* (1961), valamint Novák Márktól a *Csendélet* (1962) és a *Kedd* (1963). Feltűntek olyan alkotások is, amelyek a dokumentumfilmek határán egyensúlyozva próbálkoztak a ritmikus-asszociatív struktúra megteremtésével, például Ventilla István *Strand* (1963), Bácskai Lauró István *Igézet* (1963) vagy Dobray György *Pékek* (1966) című alkotása. Öntörvényű, szubjektív struktúra jellemmez olyan, témájukhoz a fentieknél tárgyyszerűbben közelítő dokumentumfilmeket is, mint elsősorban Sára Sándor *Cigányok* (1962) című rövidfilmje, amely szorosán véve már nem tartozik az etűdök közé. A képlékeny határokat tovább tágította Gábor Pál *Prometheus* (1962) című, didaktikusabb szerkesztésmódot követő kisfilmje is. Az évtized közepén berobbanó *Elégia* (1965), majd a hatvanas évek másik Huszárik-etűdje, a *Capriccio* (1969) etalon lett számos, a BBS későbbi korszakait meghatározó rendező, így mások mellett Tímár Péter és Szirtes András számára. Az évtized végén – a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány valamivel későbbi megjelenésével, azaz a dokumentarizmus igényének előtérbe kerülésével összhangban – ismét a „lírai” dokumentumfilmek törnek előre: Kiss Gyula *Holtág* (1967), Schiffer Pál *Kései rekviem* (1967) című munkája, vagy Oláh Gábor ironikus vágykatalógusa, *A sor* (1968) – ha más és más oldalról is – mind a valóság és a szubjektum egybefonódásának kérdését vizsgálják.

Műfajonként és alkotónként is felvázolható tehát a hatvanas évek etűdfilmjeinek íve: a francia új hullám hatásáról tanúskodó, szubjektív rövidjátékfilmek Szabó István, Kézdi-Kovács Zsolt és Gábor Pál (*Aranykor*, 1963) alkotómódszeréhez állnak közelebb, a szubjektív dokumentumfilm ismertetőjegyei elsősorban Ventilla István (*Strand*; *Testamentum*, 1965), Dobray György, Bácskai Lauró István, Kiss Gyula és Oláh Gábor munkáiban fedezhetők fel, a „lírai-zenei” kompozíciók pedig mindenekeelőtt Huszárik Zoltán rendező és Tóth János operatőr együttműkö-

¹ Lencső László: *Huszárik Breviári-um*, Szabad Tér, Budapest, 1990, 120.



Rasztér

2 Peternák Miklós: A magyar avant-garde film, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 25–28. Dániel Ferenc: Hosszú futására számítottunk, *Filmvilág*, 2001/12. 4–6.

3 Zsugán István: A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Beszélgetés Bódy Gáborral, in uő: *Subjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Osiris – Századvég, Budapest, 1994, 441.

4 Gelencsér Gábor: *A Titanic zene-kara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 60–89.

déséből születtek meg. Vannak azonban markáns kívülállók is, akiket nem szabad figyelmen kívül hagyni – utalok itt mindenekelőtt Novák Márk *Kedd* című „szocioburleszkjére”. Az átfedések természetesen jelentősek – az *Igézet* például Eötvös Péter zenei kompozíciójára építő, Mészöly Miklós szereplésével aláhúzott, erősen stilizált láttelet az ózdi kohászok mindennapjairól –, éppen ezért hozhatók közös nevezőre egymástól látszólag nagy poétikai távolságban lévő mozgóképes formációk.

Ahogy a hatvanas–hetvenes évek fordulójától a magyar filmtermés kettévált a dokumentarista és a szubjektív–szerzői irányzatra, a BBS-en belül pedig a szociológiai fordulatot is ösztökélő Bódy Gábor hatására létrejött a filmi „jelentéstudajdonítással” foglalkozó csoportosulás (a *Filmnyelvi sorozat* 1972/73-tól, majd később a K/3), úgy az etűdforma is egyre inkább a filmmel mint nyelvvel és a filmes eszköztár bővítésével foglalkozó kísérletezés terepe lett. Tóth János „poétikus”, nem a filmre magára, inkább a filmtörténetre mint az önkifejezés lehetőségére reflektáló etűdjei – *Aréna* (1970), *Poézis* (1972), *Study I–II.* (1974–75), *Mozikép* (1976) – vagy Tímár Péter filmtanulmányai (az 1976-os *Visus*, az 1977-es *Mozgó-kép-analízis*, az 1979-es *Rasztér*) nem állnak túlságosan távol a *par excellence* kísérleti filmekről (lásd például Bódy Gábor 1975-ös *Négy bagatelljét* a *Filmnyelvi sorozatból*). Ugyanakkor a BBS is mindjobban tágította a határait: Bódy Gábort követően a friss filmdiplomások nemzedékei mellett megjelentek a „kívülállók”, az „amatőr” filmesek, az avantgárd művészek (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Birkás Ákos, Szentjóby Tamás, Háy Ágnes, Beke László, Peternák Miklós, Sugár János és mások²). Különösképpen képzőművészek és zenészek, akik egymás után forgatták a saját művészettelfogásukhoz közel álló, a filmmel mint anyaggal kísérletező, reflexív alkotásokat – Maurer Dóra például 1990-ig tizenkét kisfilmmel tette le a névjegyet a BBS-ben.

A hetvenes évek második felétől már egyre kevésbé a korszellem, inkább az alkotók egyénisége formálta az etűdöket. A Huszárik- és Novák-rövidfilmek fényképező Tóth János önálló etűdjei gyakorlatilag változatlan eszmeiséggel lépnek át a nyolcvanas évek fordulóján: az 1982-es, korábbi etűdöket is magában foglaló *Ragyogás*, illetőleg az Objektív Stúdióban összeállított, de a hatvanas–hetvenes évek BBS-rövidfilmjeit összegző *Örök mozi* (1982) alkotója – Bódy Gábor szavaival – „magányos sziklaként”³ emelkedik ki az experimentális filmek között korszerűtlennek ható, mégis egyedülálló atmoszférájú mozgóképeivel. Huszárik Zoltán a Balázs Béla Stúdióon kívül készített további három rövidfilmjével (*Amerigo Tot*, 1969; *Tisztelet az öregasszonyoknak*, 1971; *A piacere*, 1976), valamint két nagyjátékfilmjével (*Szindbád*, 1971; *Csontváry*, 1980) viszi tovább a korábban kikísérletezett asszociatív–ritmikus filmformát, amivel gyakorlatilag egyedül marad – talán csak Makk Károly Tóth János fotografálta játékfilmjei, a *Szerelem* (1971) és a *Macskajáték* (1974) hasonlíthatók össze velük, bár időfelbontási technikájuk, ritmusuk, montázs-kompozíciójuk eltérő.⁴ Szirtes András – aki a *Hajnal* (1980), a *Madarak* (1981) vagy a trükk-kamera lehetőségeit faggató, s a képzőművész Gecser Lujzával közösen készített *Tükör-tükröződés* (1981) című rövidfilmjeivel az évtizedfordulón a disznarratív montázs mellett tette le voksát – nem sokkal később az „új érzékenység” vonulatába tartozó, a hagyományosabb elbeszélő technika felé forduló filmmel, a *prunuma bolyok történetével* (1982) jelentkezett. A *Lenz* (1986) elkészítése után azonban az Amerikában forgatott rövidfilmek már ismét szakítanak a narrativitással, és vizuális elemekre bont-

ják a filmes szubjektumot.⁵ Tímár Péter pedig, aki a nyolcvanas évek elején–közepén saját bevallása szerint teljesen körbetapogatta a kamera lehetőségeit,⁶ a *Summában* (1982), a *Freskóban* (1984) és az *Asszociációtáncban* (1986) kikísérletezett eszközöket viszi át a műfaji filmként is piacképes *Egészséges erotikába* (1985). A félbemaradt filintervekkkel és a megkopott filmszalagok rekonstrukciójával foglalatalkodó Tóth János, a narrativitás felé forduló Tímár Péter és Szirtes András munkái után csak egy-egy „lírai” etűd jelzi a nyolcvanas évek közepén–végén a műfaj életképességét: egyebek mellett Mész András és Peter Hutton dokumentum-vallomása, az *Emlékek egy városról* (1985), valamint a *Privát Magyarország*-sorozatot a rendszerváltás környékén elindító Forgács Péter *Aranykor* (1988) című darabja.

A kiemeltek természetesen csak a legjellemzőbb alkotók és rövidfilmek, további dokumentatív, experimentális vagy tisztán „lírai” etűdök mind a tárgyalt korszakon belül, mind azon kívül fellelhetők a BBS háza táján, de a videó, valamint az alternatív filmkészítő műhelyek elterjedését követően másutt is (lásd például Gujdár József, Kotnyek István, Sopsits Árpád vagy Iványi Marcell etűdjeit).⁷ A tendencián azonban nem módosítanak: a kezdetek eufóriájában, a hatvanas években született szubjektív–asszociatív etűdök a következő évtizedekben vagy a filmtechnikával kísérletezők önkifejezési öntőformáját alkotják, vagy a dokumentarizmus irányába tesznek lépéseket – kiemelkedő alkotói pedig elszigeteltek maradnak (Tóth János), életművük tragikusan félbeszakad (Novák Márk, Huszárik Zoltán), illetve eredményeiket a nagyjátékfilmbe próbálják átmenteni (Huszárik Zoltán, Szabó István, Tímár Péter, Szirtes András).

Az etűdforma sajátosságai és a társművészetek

Mint láthattuk, az etűdforma korszakonként, irányatonként és alkotónként is jelentős átalakuláson ment keresztül, fokozatosan új és új tartalommal, poétikai vetülettel egészült ki a Balázs Béla Stúdióban. Mindazonáltal meghatározhatóak olyan közös jegyek, amelyek segítségével pontosítani lehet, hogy a képlékeny és folyamatosan változó kategóriákba soroltak közül milyen típusú rövidfilmeket tekinthetünk etűdnek.

Az elhatárolás annál is nehezebb, mivel a Balázs Béla Stúdió eleve a fiatal filmesek kísérleti műhelyeként alakult meg. Elsőrendű célja az volt, hogy a filmfőiskoláról kikerülő diplomások szabadabb keretek között, bemutatási kötelezettség nélkül, az ötletekkel és a nyersanyaggal kötetlenebbül bántva készüljenek fel a későbbi filmgyári produkciókra. Az alapforma a 17 percben maximált rövidfilm volt, amely komolyabb narratív struktúráknak nem adott lehetőséget, így elsősorban az újgyakorlatoknak, egy-egy gondolat, hangulat felvillantásának, a montázstechnikának kedvezett. Az alapítók egyike, Gerhardt Pál már a stúdió első, az újjáralakulás (és a tényleges filmkészítés) előtti időszakát is úgy értelmezi, hogy az ott egybegyűlt filmesek kísérleti filmeket akartak csinálni.⁸ Különösen alkalmasnak bizonyult a kísérletezésre a hetvenes évek közepe, a szemiotikai felfogás áttörése – nem véletlen, hogy az irányzat egyik legmeghatározóbb alakja, Bódy Gábor is úgy érezte, hogy voltak pillanatok, amikor „a BBS az egész filmkultúra kísérlete volt”.⁹ Mivel a Balázs Béla Stúdióban igen gyakorinak és elterjedtnek számított a kísérletezés, valamint a befogadók által ismert és az alkotók körében használt filmnyelvi eszköztár, az észlelési, érzékelési és értelmezési szokások is fokról fok-

5 Koltai Ágnes: Hallgat a mély, *Filmvilág*, 1988/8. 10–12.

6 Arday Zoltán: Düh és textúra. Beszélgetés Tímár Péterrel, *Filmvilág*, 1986/7. 8–10.



Freskó

7 Blikács Gergely: A rövidfilm-rítus, *Filmvilág*, 2005/4. 10–11. Muhi Klára: Kézigránát, levélbomba, szelíd apokalipszis, *Filmvilág*, 2001/4. 14–15.

8 Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről, *Filmvilág*, 1981/11. 28–29.

9 Antal István–Jeles András: Sorozatok évtizede, *Filmvilág*, 1981/12. 12–15.

10 Forgács Nóra: *A Te és az Én. A rövidfilmes forma sajátosságai, forma-, történet- és identitáskeresés* Szabó István korai műveiben, *Aper-túra*, 2006/nyár, <http://www.apertura.hu/2006/nyar/forgacs/>.

11 Erdély Miklós: *Montázs-éhség, Valóság*, 1966/4. 100–106. in: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M.*, i. m. 139–152.

12 Ld. Beke László elemzését – Beke László: *Film Möbius-szalagra*. Erdély Miklós munkásságáról, *Filmvilág*, 1987/9. 45–48.

13 Kovács András Bálint: *Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral*, *Filmvilág*, 1983/6. 10–13.

14 Bódy Gábor: *Kreatív gondolkodó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon*, *Filmvilág*, 1982/3. 11–12.

15 Peternák Miklós: *A film nem avul. Beszélgetés Bódy Gáborral* (1984. december 12-én), *Filmvilág*, 1995/10. 9–14.

16 Schubert Gusztáv: *Új idők mozija. Beszélgetés Tóth Jánossal*, *Filmvilág*, 1986/8. 22–27.

ra tágultak, a kísérletezés korszakokként mást és mást jelentett – egyes elemzők szerint elsősorban a kulturális kontextus változásai révén.¹⁰

A 20. század első évtizedeinek avantgárd hagyományában – Buñuel, Eggeling, Moholy-Nagy experimentális törekvéseiben, Walter Ruttmann vagy Dziga Vertov filmjeiben – testet öltő reflexív művészet, a magyar avantgárd második nemzedékének beszivárgásával a BBS-be, a Stúdió filmtermésére is jelentős hatást gyakorolt – a *nouvelle vague* ígézetét, a szubjektív stilizációt a dokumentarizmus megerősödésével együtt fokozatosan a filmnyelvet boncolgató kísérleti alkotások tucatjai váltották fel. Ezt a folyamatot generálta a kortárs avantgárd jeles alkotóinak integrálása, ami kölcsönös kapcsolódási pontokat teremtett a film és a színház, zene, festészet, performance, happening, fotóművészet, szobrászat, irodalom, vagyis megannyi művészeti ág és műfaj között.

Erdély Miklós már jóval a Balázs Béla-s korszaka előtt, a hatvanas évek közepén, a *Valóság* hasábjain megfogalmazott „kiáltványában” visszakövetelte a filmbe a szerinte fájdalmasan elhanyagolt montázst – az etűdök egyik legsajátabb eszközét. Már csak azért is, mivel megfogalmazása szerint a zenei szerkesztésmód, a ritmikus–ellenpontoszó kompozíció, például a szonátaforma kiválóan alkalmas a filmes átültetésre, a kortárs punktuális zene pedig szinte felkínálja a „filmszerűséget” a rendezőknek. A festészet, sőt a színház formabontó kísérletei is a montázssal alkalmazását igénylik, a költészetet pedig valósággal elárasztják a montázsszerű képek. Mindez Erdély szerint olyan „montázs-éhségről” árulkodik, amelynek a filmes jelrendszerben is le kell csapódnia, ám a szimbólumok balasztja helyett asszociációs sejtések és távoli megfelelések hálózatait kell kialakítani, „a szétszedett valóságot a felismerés ihletében újra összeállítani”.¹¹ Pontosan ez az az elv, amely az *Elégia*- és a *Capriccio*-típusú etűdöknek is az egyik fő szervezőerejévé válik, és lehetővé teszi, hogy Bódy Gábor szinte kockáról kockára felfejthesse az *Elégiában* rejtőző asszociációs lánc néhány láncszemét. Erdély montázsselmélete azonban a későbbiekben még újabb elemekkel (jelentés, fény–árnyék, vetítés, ismétlődés, azonosság, emlékezés, rekonstrukció stb.) is kiegészül.¹²

A kísérleti filmezés ugyanakkor ennél már a kezdetek kezdetén is sokkal többről szól – Bódy Gábor szerint „mindig valami nem ismertnek, a film esetében a filmnyelv határainak a feszegetéséről”. A kísérleti film sajátossága egyfelől a valóságból mint audiovizuális bázisból kiemelt újszerű aspektus, másfelől az eszköz új lehetőségeinek kipróbálása, esetleg a kifejezés filmes eszközeinek egyedi, újszerű artikulálása; végezetül pedig a filmkészítés és -nézés „rituáléja” válik kísérletté. És mivel a fentiek a szintaxis-szemantika értelmezési mezőjében értékelhetők igazán, nyilvánvalóan adódik a következtetés, hogy „az igazi experimentalizmus akarva akaratlan sem más, mint a nyelven végzett munka”.¹³ Végső célja egy új vizuális nyelv kialakítása, más szóval vizuális nyelvújítás – hasonlóan a reformkori nyelvújítók tevékenységéhez.¹⁴ Ebben a videóművészet is sokat segíthet, amely a művészeti produktumoknak, a tárgyi és verbális jelentéseknek „teljesen szabad kollaborációját” nyújtja, készítése és hozzáférése pedig egyaránt individualizálható.¹⁵ Erdély és Bódy szemiotikai felfogásával ellentétben azonban az asszociatív etűdök legsikerültebb darabjai a filmnek saját magára vetített tekintete helyett az alkotói ön- és világértelmezés tárgyaivá váltak.

A kísérleti film reneszánszával együtt – főként az etűdforma elmélyítőinél – magát a kísérleti film fogalmát is vitatták. Egyes alkotók, így Tóth János¹⁶ vagy

Szirtes András¹⁷ is amellett foglaltak állást, hogy az igazi filmrendezés *per definitionem* kísérleti aktus, azaz a kifejezés vagy értelmetlenül tág – ezért az ő tevékenységükre is kevésbé alkalmazható –, vagy érdemes újragondolni, mit értünk experimentalizmus alatt. Tóth János, Novák Márk, Huszárik Zoltán vagy Szirtes András – a „lírai” dokumentumfilmek és a szubjektív–szerzői kisjátékfilmek megálmodóival egyetemben – elsősorban nem kísérletező kedvük, a filmanyag újraformálása, a kortárs avantgárd hívószavának megértése vagy a tudatfelbontásos technikák korrekt adaptálása és meghonosítása miatt érdekesek a figyelmünkre, hanem azért, mert saját pszichéjük meghosszabbításaként értelmezték újra az alakulóban lévő filmnyelvet, s a filmtörténeti örökségben, valamint a társművészetekben testet öltő kollektív képzelet szubjektív–asszociatív újjászervezésével tettek hitet saját alkotómódszerük érvényessége és hitelessége mellett. Egy szóval nem a film, hanem a szubjektum határait feszegették – történetesen vizuális formában, mozgásban, képben és fényben elbeszélve.

S természetesen zenében: az etűdfogalom zenei gyökerei tagadhatatlanok. A zenében olyan didaktikus kompozíciót neveznek etűdnek, amely bizonyos technikai, hangszerkezelési készségek begyakorlására, elsajátítására irányul, illetőleg az adott zenei stílusban való jártasságot segíti elő. Alkalmas arra is, hogy a művész virtuozitásáról tanúskodjon. A klasszikus romantikus etűdök (Chopin, Liszt, Schumann) nyomán a modern komponisták is újraértelmezték a fogalmat (Ligeti). A zenei etűd oldalhajtsái tetten érhetők a táncban, ahol disznarratív mozgást koreografálnak a zenei hangsorokra; az irodalomban, ahol stílári képességeket lehet megcsillantani; a képzőművészetben, ahol a vázlatosság, a skicc-jelleg tűnik szembe; és nem utolsósorban a filmben. A filmetűd igen „puha” kategória, a

kezdő filmesek rövidfilmes próbálkozásaitól a kísérleti filmes komplex, absztrakt vizuális teremtményelig sok minden befér: „képvers”, „lírai” dokumentumfilm, „én-központú” rövidjátékfilm, vizuális-gondolati trükkfilm. Ha a Balázs Béla Stúdió kísérleti és etűdfilm-termésére, dokumentarista és szerzői alkotásaira fókuszálunk, elsősorban olyan



Study No II.

filmeket sorolhatunk az etűdök közé, amelyek vagy egyéni látásmódjukkal és szerkezetükkel (*Ígézet, Variációk egy témára*), vagy szimbolikus idő- és térkezelésükkel, „zenei” ritmusukkal (*Elégia, Capriccio, Madarak, Hajnal, Aréna*), esetleg a filmkészítés alanyára történő reflexióval (*Study I–II., Shine–Ragyogás*) válnak el a többi, érintkező filmtípustól.

Mivel legtöbbjük az alkotói szubjektumot konstruálja és esztétizálja, az etűdöket, különösen azok „poétikus” válfajait, szokás az irodalom felől megragadni mint olyan alkotásokat, amelyek – hiszen már forgatókönyveik is egyfajta „szabadversek”¹⁸ (lásd például Tóth János előtanulmányait¹⁹) – a lírai én metafo-

17 Szirtes András: *A kísérleti filmezésről*, in: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M.*, i. m. 303.

18 Ld. Nemes Gyula: *Veszendő varázs*, *Filmvilág*, 2002/9. 44.

19 Tóth János: *Minors. No 2., Minors. No 4.*, in: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M.*, i. m. 222–228.

20 N. Horváth Béla: A líra logikája, *Új Forrás*, 1995/10.

21 Bókay Antal: A líra az ezredfordulón – poétikaelméleti szemszögből, *Alföld*, 2000/2. 33–45.

22 Ld. részletesebben Margócsy István: Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról, *Alföld*, 2000/2. 22–33.

23 Idézi Zalán Vince: Egy kelet-európai képiró. Huszárik Zoltán filmjeiről, *Filmvilág*, 1982/1. 3.

24 Vö. Lajta Gábor állásfoglalásával a festőiség kontra zeneiség vitában, a zeneiség mellett. Lajta Gábor – Kovács András Bálint: Alkalmi dialógus a kép-telen filmről, *Filmvilág*, 1987/9. 13–15. Dániel Ferenc szerint az *Elégia*ban a Huszárik-Tóth „alkotópáros olyan filmszerkezetet hozott létre, zeneileg elementárist és összetett, amelyben a tér-illúziókéltésnek, filmgrafikának, hangzásnak páratlan az egysége”. Dániel Ferenc: Pipet. Huszárik bolyongásai, *Filmvilág*, 2001/7. 40–42. A kortárs kritikusok közül Végh György és Somlyó György a líraiságot (*Filmkultúra*, 1971/6., *Filmkultúra*, 1978/1.), Sváby Lajos a zeneiséget-festőiséget (*Filmvilág*, 1982/1. 11.) emeli ki Huszárik életművének egyes állomásain. Gelencsér Gábor a „líraiságot” formailag elsősorban a szecessziós stílizálással és a disznarrációval hozza összefüggésbe Huszárik és Tóth esetében. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*, i. m. 59.

25 Csala Károly: Tóth János mozi-ja. Interjú két részben, *Filmvilág*, 1983/2. 5.

26 Lencsés László: *Huszárik Breviárium*, i. m. 124.

27 Kovács András Bálint: *Ipari rituálé és nyelvi mítosz*, i. m. 10–13.

rikus, allegorikus alakzatait viszik át szinte egy az egyben a celluloidra. A líra mint a három nagy műnem egyike többek között abban is különbözik a premodern epikai és drámai alkotásoktól, hogy a lírikus immanens tapasztalatait, hangulatait, emócióit teszi közszemlére viszonylag felismerhető struktúrába szervezve, sajátos stílussal, kifejezőeszközökkel és ritmikával. A poéta olyan „képi-zenei” ritmikat alkalmaz, amely eredetileg az élőbeszéd/ének árnyalatait követve, később zárt stílusú alakzatokba szervezve képes a lírai szubjektum világának esztétizálására. A költői képek, szimbólumok, metaforák, allegóriák és egyéb költői eszközök sorozata egyfajta gondolati–asszociációs ívet alkotva igyekszik a befogadót involválni a lírai tudatba. A lírai költészet számos műfaja – dal, elégia, óda – és típusa (képvers, időszembesítő vers, szerepvers stb.) rokonítható a vizuális formaművészetekkel, a megformálás nyersanyaga és módja, a szubjektum projekciója azonban csak esetleges párhuzamokra és nem esszenciális megfelelésekre ad lehetőséget. Egyes megoldások (sűrítés, képi asszociációk, ismétlés, ritmika stb.) hasonlóságokra, míg mások (audiovizualitás vs. verbalitás, tudattörések, a lírai én szabálytalan átörökítése) nehezen rekonstruálható különbözőségekre mutatnak rá, amelyek révén egy képkockákra vetített „poétikus” etűd csak távolról feleltethető meg az írott/énekelt lírának, s így elemzése sem követheti sematikus az irodalmi megközelítést. Többek között azért, mert a képiség, a képszerű beszédmód, az asszociáció, az absztrakció – bár a versnek velejárója – nem a legfontosabb sajátossága, csak akkor, ha megfelelő lírai szerkezetbe illeszkedik.²⁰ És azért is, mivel a lírai szubjektum történeti képződménye és kora modern, késő modern, majd posztmodern verziói (a transzcendens, autonóm szubjektum átváltozása immanens, absztrakt szubjektivitássá, majd a *Finnegans Wake* nyomán teljesen fragmentálódva és feloldódva a nyelvben mint retorikai alakzatban²¹), a szubjektum polifonikus fikcionalizációja²² korántsem járt be párhuzamos utat a fáziskéséssel érkező filmben, főként a magyar filmben.

Jóllehet egyes rendezők maguk kínálják fel ennek lehetőségét – az *Elégia* és a *Poézis* már címével is a lírai, a *Capriccio* a zenei, a *Freskó* a képzőművészeti értelmezést vonzza –, a „lírai-zenei” filmetűdök egyike sem választható el a megszületését és megformálását övező poétikai tradíciótól és környezetétől.

A filmkészítők gyakran tesznek utalást arra, milyen, a társművészetek felől érkező hatás inspirálta alkotásaikat, és időnként alkotómódszerüket is azokkal rokonítják. Huszárik maga egyfajta „képirásnak” fogta fel tevékenységét, amely az emberi közérzetről készít hang- és kép-lenyomatot.²³ Ugyanakkor a filmelemzésekben is gyakori a képző- és zeneművészeti, irodalmi párhuzam. Huszárik filmjeit egyszerre szokták „festőiséggel”, „líraisággal” és „zeneiséggel” illetni – időnként az egyiket tagadva, a másikat megerősítve.²⁴ Tóth János a zenei – és azon keresztül áttételesen a képzőművészeti – hatásokat,²⁵ Huszárik elsősorban a líraiakat hangsúlyozza, és a nagyj filmekkel egyenértékűnek tartott kisfilmjeit is „verseknek” érzi,²⁶ bár tudjuk róla, hogy grafikusként, illusztrátorként, festőként is számottevő életművet hagyott maga után. Még Bódy Gábor is – akitől szintén nem állt távol a tánc-, a zenei és a lírai alkotások újraértelmezése – a költészettel von párhuzamot, amikor a kísérleti filmezés szférájáról beszél: ahogy a költészet a nyelven keresztül megtermékenyíti a közbeszédet, úgy tesz a kinematográfiai nyelvvel az experimentalizmus.²⁷ Nemes Gyula a BBS „filmverseit” számba véve mindezek miatt az alábbi elhatárolást tartja szükségesnek:

A líra szubjektív, közvetlen, cselekmény nélküli, jelen idejű, emocionális, a tudatműködést reprodukálja, az értelmén túli értelmet ragadja meg. Intenzivításának, tömörségének kulcsa a képszerűség és a többértelműség. A filmi líra szükségszerűen objektív, mivel valóságképeket használ fel. Ezt azonban fellazíthatja a személyesség, az érzelmi telítettség vagy a zeneiség dominanciája. A (film)verset ezen felül a másodlagos struktúra egyenrangúsága (kötött forma, tagoltság, ritmikusság), illetve a motívumok redukáltsága és redundanciája (és ebből következően a rövidség) jellemzi. A filmvers a játékfilmmel szemben nem irodalmi jellegű, mégis jól megfeleltethetőek vele a vers képi és zenei kifejezőeszközei (rím, refrén, hasonlat, metafora). A filmvers, akár az írott poézis limitált szókészletből dolgozik (amelyet azonban saját maga terem meg). [...] A vágás is az olvasás, a gondolkodás, a képzelet, az álom működését idézi. [...] A metaforák részben az irodalomból, nyelvből, festészetből, mitológiából származnak, szerencsés esetben azonban a képi képzetársítás logikája teremti őket. A filmversek szókészlete a rendezői életművön belül, sőt más alkotóra is átöröklődik, variálódik. Már csak azért is, mert a hazai filmversek alkotói mindannyian kölcsönösen dolgoztak egymással (kivéve Huszárikot és Szirtest).²⁸

Az asszociációs szerkezetű, a hagyományos elbeszélői pozícióról lemondó, a szubjektum kisugárzását tételező etűdök úgynevezett „lírai” (én-reflexivitás, ritmus, költői képalkotás stb.), „zenei” (auditivitás, ellenpontozás, motívumvezetés stb.) és „képzőművészeti” (vizualitás, kompozíció, fény–árnyék, szín, alakzat stb.) eszközöket is magukba olvasztanak, ám mindezzel új filmformát hoznak létre – egyszerű „ujjgyakorlatból” életképes, a nagyformákkal sokszor egyenértékű „antropomorf alakzatot”.

Összefoglalva tehát: míg a kísérleti film főként szemiotikai vizsgálat tárgyává tette a filmet, és fokozatosan tágitotta azoknak az eszközöknek, konstrukcióknak a körét, amelyek segítségével önmagára reflektálhatott, a filmetűd inkább eszközként tekintett ezekre a kompozíciókra, amelyek elsőrendű célja az volt, hogy az alkotó szubjektumát átszűrve kutassa az egymással asszociatív viszonyba hozható filmtörténeti, társadalompolitikai, filozófiai pillanatképek viszonyrendszerét, az esztétikai igényesség, s időnként a végsőkéig vitt önanalízis jegyében. Ugyanakkor igaz az is, hogy a hatvanas évek BBS-rövidfilmjei között könnyebb elhatárolni a szubjektív etűdöt (Huszárik, Novák, Szabó), míg a hetvenes és nyolcvanas években a kísérleti film szinte egybeolvadt az etűdformával (Tímár, Szirtes), és csak néhány „magányos” alkotó maradt meg a tiszta, az alkotó szubjektumát celluloidra vetítő verziónál (Tóth). A filmetűd, különösen legszubtilisebb formája, a disznarratív–asszociatív–ritmikus „képvers” vagy „filmvers” esetében adódhat legkönnyebben a zenei, lírai, képzőművészeti analógia, mindezek azonban csak korlátozottan, idézőjelesen alkalmazhatók, hiszen önálló, saját műfaji jegyekkel leírható, a társművészetek folyamataihoz csak érintőlegesen és saját törvényei szerint kapcsolódó filmpoétikai metszetről beszélhetünk.

„Lírai” etűdök

Aczél pedig azzal fogadott minket, hogy megbánta, amiért a BBS-t egyáltalán létrehozta, mert mindenre gondolt, de arra nem, hogy egy lócentrikus filmet fogunk csinálni. Ezt tudta mondani az *Elégiára*! Egy remekműre! Ettől annyira megdöb-

28 Nemes Gyula, i. m. 44.

29 Kósa Ferenc visszaemlékezése, ld. Muhi Klára: Gettó, egyetem, politikai csatatér. A BBS első két évtizede, *Filmvilág*, 2001/12. 7.



Te

30 Forgács Nóra, i. m.

bentünk, mintha egy bunkóval fejbe vertek volna minket. Zoli végül megkérdezte: De kérem szépen, maga látta ezt a filmet? Aczél pedig azt mondta: Én lócentrikus filmet nem nézek. Vegye tudomásul Huszárik elvtárs, én csak embercentrikus filmet nézek.²⁹

A szubjektív etűdök sorát a BBS filmtermésének egyik legelső darabja, a *Variációk egy témára* nyitotta meg a hatvanas évek elején. Szabó István három tételben fogalmazta meg a háborúk borzalmához fűződő emóciókat: tárgyilagosan, döbbenetben és sikoltásként. Az ellenpontosító struktúra már az első – régi híradófelvételeket montírozó – tételben lelepleződik, hiszen egyfelől az emelkedett Corelli-kompozíciót az ütegek dörrenése, a fegyverropogás feszíti szét, másrészt ironikus, groteszk kommentár kíséri a csatajeleneteket: „Íme, így hal meg egy ember”, „Így omlik össze egy lakóház” stb. A színleg tárgyilagosságot tovább stilizálja, hogy a II. világháború áldozatairól közölt számszerű adat (40 millió fő) egyáltalán nem pontos (a történészek általában 55–62 millióra becsülik). Az utolsó snittben magukra hagyott lovak kószálnak a letarolt utcán – az embertelenséget éppen az ő referenciát vesztett jelenlétükben érezzük a legerősebben, s ez mintegy előlegezi az *Elégia* ábrázolta újabb, szintén a civilizáció talajtalanságából fakadó „árulást”. A második tétel a háború muzeális emlékeit megtekintő nemzedékek, apa és fia szemlélését kíséri nyomon, a döbbenet némaságot csak néha törik meg a komponált zörejek, majd egy illusztratív géppisztolysorozat; a lassú fahrtban pásztázó kamera fokozatosan a külvilág, a múzeumból a dunai panoráma felé felkiáltójelként meredő löveg irányába vezeti a nézők (sétálók) tekintetét. A gyors-lassú-gyors szerkezet a harmadik tételben éri el a tetőfokát: a kávézó békés társas életét erősödő, eleinte tudomásul sem vett, majd fülsértően zavaró ütemes dobogás zavarja meg – a szaxofonos zenéjét már nem halljuk, mindent elsodor a harci zaj, a megfagyott, kimerevített tekintet, amely az utolsó képkockán a láthatatlan rettenetre fókuszál.

A burleszkhez, az álomjátékhoz közelít a *Koncert* (1961) című (főiskolai) etűd, amely egy, a rakparton felejtett, és az emberi sorsokat pillanatonként újrászervező zongora körül játszódik – vizualitása önkéntelenül is Novák Márk *Kedd* című kisfilmjének, a BBS talán egyetlen hamisítatlan, a *nouvelle vague* és a burleszk (társadalompolitikai felhangokkal dúsított) összeházasításából született egyedi etűdjének rakparti jeleneteit idézi.

Szabó István harmadik, Vámos Tamás operatőrrel közösen forgatott BBS-rövidfilmje, a *Te – Szerelmesfilm* már némileg másféle zsánert képvisel, és már az első nagyjátékfilm-trilógia immanens személyességét előlegezi. A 6+1 tételes mű alcíme később a *Szerelmesfilm* (1970) kopfjában (és az emlékezet tudatos fragmentálásában) köszön vissza, s újszerűen ötvözi a szubjektív-asszociatív etűd és a rövidjátékfilm eszköztárát. A refrénszerűen visszatérő, szubjektív „riportsituáció” és az álomból, emlékekből, képzeletből szőtt utcai jelenetek kombinációja egy ismeretelméleti paradoxonból, a filmes és képzőművészeti ábrázolástechnika ellentmondásaiból³⁰ ágazik ki. A folyamatos nézőpont-váltogatás, a tér-idő-struktúra disznarratív megbontása elbizonytalanítja a nézőt. A jelen, múlt és a jövő (a fantázia és a realia) lehetséges variációi, az ön- és a másik epizemológiai feltérképezésének módoszatai az alkotói szubjektum örvényébe szippantják a befogadót, hogy végül a szándékosan elemelt távoli plánban a megismerés tárgya

(a mindvégig a kamera szemszögéből figyelt lány) kikacsintson a voyeur-szubjektumra.

Szabó István korai, a BBS-ben és azon kívül – *Kegyelet* (1967), *Budapest, amiért szeretem* (1971), *Városterkép* (1977)³¹ – forgatott rövidfilmjei, bár témájukban és kompozíciójukban változatosak, s egyre tudatosabban épülnek be a későbbi nagyjátékfilmek – főként az *Álmodozások kora* (1964), az *Apa – Egy hit naplója* (1966), a *Szerelmesfilm*, valamint a *Tűzoltó utca 25.* – *Álmok a házról* (1972–73) és a *Budapesti mesék* (1976), azaz a stílusfordító *Bizalom* (1979) előtti sorozatok és szürreális látomások – epizódjaiba, magukban is szuverén, a szerző alanyiségét aláhúzó, formailag a francia új hullám beállítáit, stilizációját továbbvivő, a „lírai” etűdök sorába pontosan illeszkedő alkotások. Bár a rendező a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján lemond a szimbolikus–allegorikus elemekről, a szerzői szubjektivitást közvetlenül érvényesítő narrációról, a személyességek – a *Te* című rövidfilmben és a soron következő etűdökben, játékfilmekben – kidolgozott formuláját nem hagyja el, csak a „szemléletmód személyességébe” oldja.³²

A korai szubjektív etűdök – rövidjátékfilmes hangulatképek – is mintha a *Te* kérdésfeltevést „visszhangoznák”: az Ősz egy évvel előbb, az *Aranykor* ugyanennyivel később adja meg a „feleletet”. Kézdi-Kovács Zsolt 1961-es, nyolcperces etűdjében az audiovizuális kakofóniát melankolikus lecsengéssel oldja fel az alkotói narráció szubjektuma: az össze nem illő beszédfoszlányok, zörejek, jazz-szólamok, a tér-idő keret elmosása három ütemben bontakozik egységes látomássá. Valóságos „szemstaféta” tanúi vagyunk: a képsíkok félközeli-távoli montázsai, a váltakozó látószögű snittek az elmúlás és egy új kezdet lehetőségét villantják fel a szubjektumban. Végül a képzeletben nyíló ajtók/kapuk a Balaton-part panorámájában tárulnak fel a végtelenség felé, miközben egy lehetséges cselekménysor (a férfi és az ismeretlen nő közötti kapcsolat lehetősége) lezárul. Ugyancsak a nyár lehetőségeit – a tekintet szabadságát vonzó vízfelületet, az emberi viszonyok fellazulását –, majd a közelgő ősz borongós hangulatát vetíti elénk Gábor Pál 1963-as, klasszikusabb narrációjú, bár a képzeletre és a sejtésekre is hagyatkozó *Aranykor* című kisfilmje. Kevésbé lírai, az alkotói szubjektivitást mélyebbre rejtő, a dialógusokat helyzetképekkel vegyítő rövidfilmről van szó, amely nem az etűdforma kiteljesítését tűzte maga elé – ám tovább elemzi a megismerés–önismeret tematikát, amely a hatvanas évek első felének rövidfilmjeit gyakorta jellemzi. Szorosan ide kapcsolható Fazekas Lajos *Szonett* (1965) című, tizenkét perces alkotása is, amely amellet, hogy címével egy kötött forma – és Shakespeare vagy Petrarca szonettjei mintájára egy behatárolható téma, a szerelem és az elmúlás – körül forog, kevésbé sikeresen komponál képet és zenét, alsó és felső kameraállásból montírozott snitteket, közelit és távolit, sejtetést és beigazolódást, dialógust és szótlant, a jelenetek összefűzéséből következő kommentárt. Végül, de nem utolsósorban ebbe a vonulatba illeszthető Tóth János első zsengéje, egyben utolsó direkt irodalmi adaptációja, a *Játék* (1962). A szokatlanul hosszú, huszonegy perces kisjátékfilm körkörös variálja egy ifjú házaspár játékosan újra- meg újra- „játszott” ismerkedését, miközben ciklikus táncot jár az intim és közösségi téren át az ismeret és önismeret ösvényein, a nézőpontot és a szerepeket egyaránt váltogatva. Stílusában, önreflexiójában, a „lírai” szubjektum pozícióját tekintve egyaránt messze áll mind az operatorként és társszerzőként

31 Ld. részletesebben Sarudi Balázs: Biztonság, bizonyosság, bizonytalanság. Témák és motívumok Szabó István hatvanas–hetvenes évekbeli rövidfilmjeiben, *Metropolis*, 2003/3.

32 Ld. kifejtve Gelencsér Gábor elemzésében – Gelencsér Gábor: Én, te, ő. A személy mint filmnyelvi konstitúció Szabó István művészetében, *Metropolis*, 2003/3.



Szonett



Csendélet

33 Tóth János: Célra tartás (Emlékezés Novák Márkra), lejegyezte: Gelencsér Gábor, *Filmvilág*, 2003/10. 25.

34 Tóth János, i. m. 25–26.

35 Gelencsér Gábor: Csendélet-kép. Árnyportré: Novák Márk, *Filmvilág*, 2003/10. 22–23.



Elégia

jegyzett BBS-etűdöktől, mind pedig az évtized fordulójától datálható önálló rendezésektől, amelyekről a későbbiekben bővebben is szó lesz.

Az 1962-ben készített *Csendélet* – Novák Márk két etűdje közül az első, amelyet jó két évtizeddel később Tóth János frissített föl etűdfüzérében – alig néhány szociofotóból épít montázst: emberi alakokat felvillantó, a biblikus kenyér–hal–víz motívumot variáló, majd a pusztulás logikája szerint a megsemmisülés felé terelő alkotás egyfelől „lírai” tanmese, másfelől könyörtelen vízió a teremtés és a pusztítás körforgásáról. Az alkotótárs, Tóth János vallomása szerint a „békeharcos” felkérésre született etűd nem más, mint az állóképek (idős parasztasszony, öreg halász, üvegfüvő mester, csendélet) sorozatába „belevitt” váratlan katasztrófa, lassított közelítés, majd egy levezető képsor.³³ A poétikus életkép/zsánerkép és a képzőművészeti csendélet összekapcsolásával, valamint a mozgóképi hírtelen elszabadulásával, majd ismételt lecsendesítésével megvalósított gondolatfűzér – a lírai párhuzamnál maradva: akárcsak a Pilinszky János *Kenyer* című versében egymásra vetített címadó tárgy és bűnfogalom – világos etikai ívet követ; egyszerű, ám nem túl maradandó montázs-kompozíciója jó előképe a későbbi produkcióknak.

Főként az *Örök mozinak*, amelynek a keretszerűen elhelyezett *Ragyogás* után a nyitányát alkotja, s megvilágítja egyre absztraktabb, a film ősképeinek ígézetén alapuló, moralitásukban megkérdőjelezhetetlen epizódjait. Másodsorban pedig Novák Márk újabb rövidfilmjének, az 1963-as keltezésű *Keddek*nek, amely az összes etűd közül a burleszk hiteles megidézésével, és részben a társadalomlélektani mozgatórugó megpendítésével tűnik ki. A „csütörtök van vagy kedd?” refrénszerű visszatérése a pszichedelikus vízióban ugyanis 1956. október 23-ára és az azt követő eseményekre utal, ám egyfajta hamleti dilemmát is megfogalmaz az alkotótárs visszaemlékezése szerint.³⁴ A kőbányai kocsmasoron, a rakparton, a stégen, az utcán, a forgóajtóban, a háztetőn és megannyi más helyszínen megforduló sovány–kövér ellentétpáros groteszk, abszurd helyzetek, alkoholos látomásosok, *flashback*ek közé keveredik: nemcsak az idő áll fejtetőre kedd és csütörtök között, hanem a tér is megsemmisül egy Dunából kihalászott aknalánc – és persze az alkotói stilizáció, az operatőri trükkmunka, a vágóasztal – segítségével. A főszereplő monológiájának megfelelően kilyukad a világ, „az ember egyszer csak elveszti a jelenét” – és a másik oldalán, keresztülnezve az üvegen, eltűnve a kamera szeme elől a tudat, az egyén és a történelem is eltűnik a feledésben, a hamisításban, a töredékességben. És innen kezdve már a kép sem forog tovább: a leszakadt naptárlap jelzi, a burleszk (és a kelet-európai abszurd) világában nincs feloldozás, legfeljebb időleges megnyugvás. Az elbeszélés mód „őrült” logikája azonban nélkülözi a „költőiséget”, inkább az ősfilm nyelvét tükrözi³⁵ – s jöllehet, egyetlen, formabontó nagyjátékfilmje, a *Szentjános fejevétele* (1965) után Novák Márk életműve tragikusan megszakad, a *Kedd* mindenképpen az egyik legsajátosabb, legsokoldalúbb, az etűdformát is átértelmező darabja marad a mindenkor magyar filmgyártásnak.

Az 1960-as évek közepén a pályáját kényszerűen újrakezdő Huszárik Zoltán egészen újszerű asszociatív–ritmikus filmformával áll elő: az *Elégia*val. Tóth János, aki már a főiskolai vizsgafilmként készített, kevésbé sikerült *Groteszk* (1963) végső munkálataiba is besegített, ezúttal is főszerepet visz egy szubjektív etűd megalkotásában – együttműködésük, együttgondolkodásuk Huszárikkal egészen a Sára Sándor által fényképezett *Szindbád*ig töretlen. Az *Elégia* mind az egyetlen

gondolaton és narratív íven alapuló főiskolai etűdhez (*Játék*, 1959), mind az abszurd, önironikus *Groteszk*hez, és nem túlzás azt állítani, a korszak magyar és egyetemes filmművészetének irányzataihoz, bevett alkotótechnikájához képest is új alapokra helyezte a filmnyelvet. Olyan „lírai–zenei” kompozíciót, montázs-lükte-tést, egymástól távoli snittek és hangok, zörejek között feszülő, dinamikus–asszociatív struktúrát hozott létre, amely mérföldkőnek számított a BBS-ben és a magyar filmművészetben. Az oberhauseni fesztivál kísérleti filmes fődíját elhozó alkotás egy világos elméleti alapvetésen (archaikus hagyományok kontra modern technológia), szimbolikán (az ember évezredes társa, a ló vesszőfutása falutól városig, cirkusztól vesztőhelyig), struktúrán (lassabb és gyorsabb, „andante” és



Elégia

„allegro” tételek váltakozása, ellenpontozás, motívumkibontás, ismétlés) és montázs-technikán (a természetes és a kultúrtáj képei, emberi arcok, alakok, gesztusok, pillanattfelvételek, lovak, képzőművészeti/régészeti örökség stb. szimpla

expozícióval, de sejtető/siettető ritmusban egybevégyve) alapul.³⁶ A film asszociációs aurája azonban meghaladja az eisensteini montázselvet, s minden pillanatban felfedi a rendező–operatőr szubjektumkettőssét. Megmutatja morális, emocionális kötődésüket a film tárgyához és magához a filmezéshez is. Bódy Gábor tizenhárom, tetszőlegesen választott szekvencián szemlélteti, milyen szemantikai „mélydramaturgiával” dolgozik az *Elégia* a színek, tónusok, fogalmi megfelelések, gesztusok, kontúrok, anyagfeszültség, térmodell egymásra játszása révén. A parasztember és a ló „ön-maga iránt is tárgyilagossá, halálra elszánt figyelmétől” a keréknyomok, repedések, véráztatta keramitkockák és zárt csatornafedelek esetleges és célirányos geometriáján át egészen a bádogdobozba (villamosba) zárt, feketén keretezett, kezét öntudatlanul a homlokához emelő fiatalasszony és a vágóhídon letaglózott lovak egymásnak felelgetéséig, Bódy szerint minden elem egy új nyelvi jelentésbe tagozódik, és azok végső vereségéről beszél, „akik békét kötöttek, és megkerülték a szabadságot”.³⁷ Habár egyes elemzők szerint az *Elégia* túlzottan tág perspektívát nyit, s egyszerre próbálja pótolni négy évtized (avantgárd-hiány) mulasztását,³⁸ már a kortársak is érezték, hogy – nem beszélve most az erőszakos kollektivizálás elleni szembeszegülés allegorikus értelmezéséről – filmtörténeti pillanatnak lehettek tanúi az *Elégia* bemutatóján, s hatása sokáig nyomon követhető.³⁹ Kritikusai mind formai–nyelvi megoldásait, mind a művészeti ágak közötti kölcsönös átjárás–teremtést, mind humanista értékítéletét – rejtett antropomorf sémáját – revelatív erejűnek tekintették.⁴⁰

Az *Elégia* csak kiindulópontjában és motívumaiban idézi meg a „lírai” alanyt, mégis áthatja a rendezői „poézis”. Az elégia (jajszó, panasz) mint alapvetően reflexív költészet a költő benső emlékein, gondolatain, fantáziaképein szűri át a külvilág impulzusait, melankolikus, lemondással teli, de végletesnek nem mondható hangulatban, akárcsak a romantikus zenében a gyászdal. Az ókorban még sza-



Elégia

36 Ld. az *Elégia* forgatókönyv-vázlatát, amelynek első és második tétele az itt tervezettnél szikárabb, célra tartóbb lett: Huszárik Zoltán: *Elégia*, *Filmkultúra*, 1965/3.

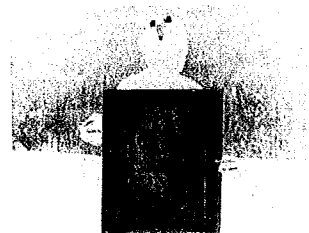
37 Bódy Gábor: *Elégia*, in: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pestl Szalon, Budapest, 1996, 152–156.

38 Perneczky Géza: A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai, *Filmkultúra*, 1968/6.

39 Ld. pl. Gothár Péter *Az örömhöz* (1974) című vizsgafilmjét, Mészöly Miklós *Film* című regényét és annak adaptációját (Surányi András: *Film...*, 2000), Kézdi-Kovács Zsolt *Kiáltás és kiáltás* (1987) vagy Janisch Attila vallomását arról, milyen sokkolónak, lenyűgözőnek látta az *Elégiát* első megnézésakor (Janisch Attila: Szavak, képek, terrek. Film és irodalom, *Filmvilág*, 1999/7. 8–11.). Az *Elégia* bemutatójáról ld. többek között Dániel Ferenc: Aranykor és utóélet. A hatvanas évek mozija, *Filmvilág*, 1993/11. 16–19.

40 Ld. az *Elégia* elemzését többek között Zalán Vince: Egy kelet-európai képfő, i. m. 3–4., Zay László: *Huszárik Zoltán*, Műsák Közművelődési Kiadó, Budapest, é. n. 22–41.

41 Ld. Pilinszky János: Összegyűjtött versek, Századvég – 2000. Könyvek, Budapest, 1992, 10, 13, 75, 96, 99–100.



Capriccio

42 Fernando Pessoa: Ez az ősi szorongás, Európa, Budapest, 1969, 114–123.

43 Somlyó György: Filmek versben elképzelve. Terelőutak Huszárik Zoltán kisfilmjei elé, Filmkultúra, 1978/1. 47–56.

44 Ld. részletesebben: Somlyó György: Fernando Pessoa, a négyarcú költő, in Fernando Pessoa, i. m. 171–181. Pál Ferenc: Utószó, in Fernando Pessoa: Arc többes számban, Helikon, Budapest, 1988, 133–141.

45 Eduardo Lourenço: Idő és mélabú Fernando Pessoa költészetében, Magyar Napló, 2001/2.

bályozott disztichonforma eleve a diszharmonikus, rezignált hangzatoknak kedvez, s bár a szerelmi, bölcséleti, hazafias tematika egyaránt jelentős hagyományal rendelkezik, a modern magyar költészetben már a történelem, az emberi lét, a civilizáció, a lírai alany belső repedéseire fókuszál (Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső, Radnóti Miklós, József Attila, Vas István). Már Schiller esztétikája is a vágyak, az eszmények, az ideálkép és a valóság összevetésével keletkezett sajátos, borongós műfajnak tekinti az elégiát (*A naiv és szentimentális költészetéről*, 1795). Egyik, szentimentalizmus kori változata, a sírvers – ironikus–groteszk formában – még Huszárik alkalmi költészetében is visszaköszön. Huszárik Zoltán etűdjén – hangulati/érzelmi pozicionálásán, amelyet már a cím is sugall – nemcsak József Attila önéregetet kutató, a valóság romjai fölött köröző *Elégiájának* (1933) és Tóth Árpád *Elégia a rekettyebokorhoz* (1917) című művének vizionárius „ember-utáni csendje” érezhető, hanem a BBS-sel is kapcsolatban álló Pilinszky etikus költészete is: az „egék vízébe zárt halak, / tűnődve úszó madarak” (*Éjféle fürdés*), a „nyersen szép és tiszta” állatok intése ember mivoltunkra (*Magamhoz*), a vágóhíd melege, ahol „ami történt, valahogy mégse tud végetérni” (*Passió*), és ahol nem tudni, ki kítől, ember az állatot vagy állat az embert (*Vesztőhely télen*), s ahol a figyelő, bűnös tekintetek – amelyek egyedül ismerik a világ minden bánatát és hallgatják el Isten minden titkát – új fénybe helyezik a vágóhidak „szomorú méltóságát” (*Nincs több*).⁴¹ Közvetlen kiindulópontja pedig Nagy László *Búcsúzik a lovacska* (1963) című, szinte már a káromlásig szókimondó hosszúverse, amely a technika és az embertelenség fogaskerekei között őrlődő ló haláltáncát kiáltja világgá – Nagy László képzőművészeti indulásáról tanúskodó szuggesztív látomás formájában, az archaikus értékeket Huszárikhoz hasonlóan mitologikus, kultúrtörténeti, technológiai ellenképekkel feszültségbe hozva. A *Búcsúzik a lovacska* – csakúgy, mint a fiatalkori *Kiscsikó-sírató* vagy a *Fehér lovam* és a *Katonalovak* – vádirat az embertelenség ellen. A lírai szubjektum itt teljesen átítatja-átjárja az egyes szám első személyben megidézett ló-alakot, és apokaliptikus ítéletté formálja a szemünk előtt kibontakozó („kerékreszerelt mészárosok” ösztönözte) drámai változást.

És ha már a líránál tartunk – Huszárik a számos epikai adaptáció (Krúdy-novellák a *Szindbád*-ban, a tervezett Füst Milán *Feleségem története*, Szerb Antal *Utas és holdvilág* és Deák Tamás *Don Juan-átiratok* stb.) mellett versek átültetését is fontolgatta. Egyebek mellett Fernando Pessoa *Trafik* című költeményét, amelyet a modern lírát forradalmasító portugál költő egyik heteronimje, Álvaro de Campos nevében (szerepében) írt, s amely a valóság megbomlásáról és újraépüléséről, a metafizikailag konstruált én széteséséről, majd ironikus–abszurd helyreállításáról tanúskodik.⁴² (Nem véletlenül gondolta úgy Pessoa egyik fordítója, a költő Somlyó György is, hogy Huszárik a vers és a kép között keresi útját a zenei szerkesztésű képvers irányába, és ez tragikus látásmódját jeleníti meg.⁴³)

Mindez már sokkal messzebbre vezet bennünket: az elégikus–zaklatott *Elégia*, az ironikus–groteszk *Capriccio*, majd a későbbi rövidfilmek és nagyjátékfilmek már egy, a szimultán szerepek kalodájában egyre jobban vergődő, a halál felől szemlélt sors iránt érzékeny, a disznarratív–asszociatív filmépítés újabb és újabb rétegeibe behatoló szubjektumot állítanak elénk. Akárcsak Pessoa négy, párhuzamos költői én-jével (és a számtalan lehetséges továbbíval),⁴⁴ az idő és a halál irreálisának kezelésére tett költői kísérleteivel,⁴⁵ Huszárik is eljátszott a szubjektum megsokszorozásának gondolatával, és ő is a romboló idővel és a ha-

lállal akart szembeszegülni a narratív tér-időstruktúra megbontásával, egyfajta „személyes időt” létrehozva asszociatív montázsában.⁴⁶ Talán ennek is köszönhető, hogy a BBS-ben készített *Elégia* és *Capriccio* polifonikus etűdjei határozott előképei a nagyjátékfilmes módszernek, és az ott kimunkált „antropomorf alakzatok” már közvetlenebb alkotói szublimációval köszönnek vissza a *Szindbád*-ban, amelynek alanyával részben, és a *Csontváry*-ban, amelynek megkettőzött hősével már szinte teljes egészében azonosult.

A hatvanas–hetvenes évek fordulóján, nem sokkal első nagyjátékfilmjének elkészülése előtt született meg a *Capriccio* című téli Huszárik-rege, amely sokrétű elmúlás-szimbolikával (halott madár, felhő, facsontvázak stb.), lassú, gyors, lassú szekvenciák ismétlődésével, a hőemberek *dans macabre*-jának ironikus sokféleségével, az álló- és mozgókép-formációk, szűrők, tónusok váltakozásával, a hangok és zörejek, képek és asszociációk egymásra felelgetésével fest nagyszabású látomást téltől tavaszig, a lónál egy fokkal „emberszerűbb” alak sorsvetítésével. Ez a „halálérőzió”, amely a „lóember” után immár a hőembert veszi célba,⁴⁷ Huszárik életművében egészen az *A piacere* temetői látomásáig ível, és nem csak formálisan fogja egybe az öt kisfilmet: a groteszk halálképek immár az embert magát fenyegetik.

Az *Elégia* és a *Capriccio* élő tanúbizonysága a BBS filmfilozófiájának, amelyet Huszárik a következőképpen fogalmazott meg: „Számomra a kisfilm műfaja a nagyjátékfilmmel egyenrangú. Nem ujjgyakorlatnak szántam őket, hanem szuverén alkotásnak. A jó epigramma csak rövidebb, de nem sekélyesebb az eposznál.”⁴⁸

A személyes hang megteremtése mind Huszárik, mind Novák Márk vagy Szabó István rövidfilmjein nyomon követhető. Áttételesebben láthatjuk ezt azokban a kisfilmekben, amelyek egy foglalkozás vagy tevékenység ürügyén (*Strand*, *Pékek*, *Igézet*, *Holtág*), egy tézis megfogalmazása érdekében (*Prometheus*, *A sor*), esetleg egy *hommage* érdekében (*Kései rekviem*) dokumentatív nyugvópontokat kerestek az etűdfórmán belül.

Ventilla István *Strandja* – a fővárosi fürdőkben tett „testközeli” körutazás – a tényyszerűség és az intimitás ellenpontosító szembeállításával pásztázza és tipizálja a strandon fellelhető gesztusokat, életképeket, mimikákat, a fény–árnyék kontrasztok, a váltakozó kameraszögek, a mesterséges és természetes zörejek hullámkaréjában. Három vonulat: helyszín, szereplők és cselekvések felelgetnek egymásnak statikus és dinamikus szekvenciák sorjázásában; a lassan elemelkedő, ismétlődő zsánerű snittek a negyedórás etűd végén az egyediben („szubjektívben”) fellelt általánosra („objektív”) irányítják a tekintetünket.

Dobray György alkotása, a *Pékek* polifonikus építkezéssel alkot a hangokból, zörejeiből és csendből egységes kompozíciót. A pékek munkája csak ürügy, egy hétköznapi tevékenység „poézise” bontakozik ki beállításról beállításra, jellemző munkafázisokkal és zörejekkel illusztrálva. Három munkafázis és ritmikai tétel sorakozik egymás mögé: a helyszín és a tárgyak pulzáló, lassú bemutatása, amelyet a kenyérsütés folyamatának dinamikus, majd az eredmény ételszerűre redukált jelenetsora követ.

Sokkal absztraktabb az *Igézet*: Bácskai Lauró István hatvanas évek végén elkészült etűdje nem csak montázsainak helyszínrajzában alkalmaz kettősséget (kohó, hangversenyterem). A többszörös expozícióval egymásra csúsztatott vágóképek, az elmosódó, elúszó pillanatképek és hangok egy rejtélyes észlelői szubjektumban (Mészöly Miklós alakítása) alkotnak új, öntörvényű konstrukciót.

46 Lencső László: *Huszárik Breviárium*, i. m. 122, 209–210, 213. Pap Pál: A Huszárik-breviáriumhoz, *Filmkultúra*, 1991/1. 40. Huszárik Zoltán: *Szindbád kalandja*, *Filmkultúra*, 1971/1. A személyes idő és a montázs-technika összefüggéséről ld. Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről. A montázs, *Filmkultúra*, 1991/3. 67–75.

47 Horgas Béla: Képköltészet, *Filmkultúra*, 1978/1. 56–60.

48 Ld. Lencső László: *Huszárik Breviárium*, i. m. 124.



Strand



Pékek



Kései rekviem

Az „alvilági” és az „éteri”, a statikus és a pergő, a muzikális és a monoton gépzaj, a távoli plánok és a totálók szembeállításai Tóth János operatőri és Eötvös Péter zenei közreműködésével messze túllépnek a dokumentumműfajtól elvárt illusztratív-feltáró szándékon, és a köznapit a szokatlannal ötvözve filozofikusabb filmprogramot kívánnak megvalósítani.

A vizuális-gondolati sokrétűség helyett a „zenei” kompozícióra, a lassú kocsi-zásokra és a közeli, félközei plánokra épül a *Holtág*, amely egy elhagyott, leszerelt dunai hajó kapcsán érték- és időszembesítő snittekből készít montázst. A követhető narratívát a téren és időn kívül – a holtágban – megfeneklő, általános érvényűként kezelt sors emeli el a film konkrét tárgyától, és teszi a szubjektív etűdök polcára. Schiffer Pál alig ötperces *Kései rekviemje* Gelléri Andor Endre emléke előtt tiszteleg a témához illeszkedő zenei aláfestés, a csupasz, lomos táj, a lemezelenített testrészek, póre tekintetek és a szikáran ismétlődő, keményen koppanó idézetek felhasználásával. Inkább az irónia felől tekint tárgyra a hatvanas évek elején a *Prometheus*, amely a kisszerű és nagyszerű, az isteni és emberi szféra, a racionális és irracionális, az emberi tudás és a gesztusok, érzelmek kiismerhetetlenségének szembeállításával az ismeretelméleti paradoxonok sorába illeszkedik – a szintén Eötvös Péter zenéjére komponált alkotás az ismeretterjesztő híradó-felvételek és narráció felől fokozatosan jut el az emberi viszonyrendszerek sejtető ábrázolásáig. Úgyszintén egy tézis (itt: a kispolgári emberi vágyak) riportszituációba ágyazott megjelenítésére és kifordítására helyezi a hangsúlyt az évtized végén keletkezett *A sor*. Fazekas Lajos operatőr és Oláh Gábor rendező munkája „burleszk-idézettel” keretezi az önleleplező vallomásokat és élethelyzeteket. Ellenpontja – a dokumentum helyett kisjátékfilmnek álcázott lelki „önidővetbemutató” – majd Tímár Péter jóval később, a nyolcvanas évek közepén rendezett *Asszociációtáncában* lát napvilágot.

A „szubjektív” dokumentumetűdök széttartó, eltérő módszertani igényességgel, eszmei impulzussal teltt epizódjai jól illeszkednek a Balázs Béla Stúdióban végbemenő változásokhoz, amelyek a hatvanas-hetvenes évek fordulóján markáns formaváltást készítenek elő. A következő másfél-két évtized az etűdök szempontjából elsősorban a szemiotikai kísérletek, a trükk-kamera körbejárása, a zenei-képzőművészeti áthallások időszaka, amelynek során egy-egy kiemelkedő alkotó önálló útkeresésének is tanúi lehetünk. Tóth János, aki operatőrként már mind a rövid-, mind a nagyjátékfilm formában letette a névjegyét, első önálló, asszociatív etűdjével, az *Arénával* 1970-ben jelentkezett. A már említett *Örök mozi* rövidfilm-füzérébe is belefoglalt huszonhárom perces montázssor raszteres újságképekből, képzőművészeti motívumokból, a természet és a nagyvárosi lét környezetkép-kivágásaiból, gesztusokból, filmhulladékokból készít igen apró, már-már egybecsúszó szekvenciákból álló kompozíciót az emberi világ „arénasodásáról”, egy focistadion jellemző arcait, jeleneteit, hangjait, érzelmeit kiemelve és asszociációs láncba tekerve. Bár elemzői szerint Tóth János etűdjei közül az idő leginkább ezen a rövidfilmen fogott,⁴⁹ és maga az alkotó sem volt maradéktalanul elégedett a munka végeredményével,⁵⁰ mégis ez lett az a szimbolikus alapkö, amelyre az író Mándy Iván is felhúzza Tóth János mozivilágát. Azt a helyet, amelyben nemzetünk nagyjai együtt szurkolhatnak egy képzeletbeli magyar csapatnak, és amelyet körülölelnek a jellegzetes Tóth-motívumok (gyertya, óra, öreg, repedezett arcok, varjak, szélfűtő fák, faragványok stb.).⁵¹ A kronologikusan következő *Poézis* négy ütemben vázolja fel és vetíti szimbolikusan egymásra az



Aréna

49 Zalán Vince: „Éjlakó lelkeknek a fény”. *Örök mozi*, *Filmvilág*, 1983/2. 2–4.

50 Csala Károly: Tóth János mozi-ja. Interjú két részben, *Filmvilág*, 1983/2. 5–9.

51 Mándy Iván: Tóth János mozi-ja, in uő: *Átkelés*, Magvető, Budapest, 1983, 212–216.

emberi produktumok (fafaragványok), környezet, alakok és a természet viszonyrendszerét. A *Study* és *Study No II.*, valamint a *Mozikép* fény-lencse kísérletei és ősmozi-idézetei egységes keretbe illeszkednek a *Ragyogásban*, a Makk Károly és Huszárik Zoltán Tóth által fotografált nagyjátékfilmjeihez hasonló szecessziós tárgyi-formai körítésben.⁵² A filmtanulmányok folyamatos alkotói önreflexióját átszínezi a többszörös expozíció, az árnyék és a fény, a szín és a kompozíció változatos alakzatai, a játék kerettel, tükörrel, kamerával és filmszalaggal. Az ironikus filmtörténeti vázlat – az alapanyagoktól és technológiától a populáris produktumig – egyszerre tisztelgés az ősmozi előtt és kitekintés mai alakmására. Tóth János – akárcsak Latinovits Zoltán a celluloidon – kesztyűs kézzel nyúl a filmmatériához, elemeire bontja azt, és a belső-külső oppozíció révén közszemlére teszi, s egyben megkérdőjelezi a film-valóság viszonyt. A „kinematográfus” – és ezzel nagy hatást gyakorolt a hetvenes-nyolcvanas évek két másik fontos alakjára, Tímárra és Szirtesre – a mesterségbeli tudás és az esztétikai-etikai igényesség jegyében fordult a filmezés hagyományai, az ősfilmes módszerek és a Weöres Sándor fordításában többszörösen megidézett Lao Ce szellemisége felé. Mintha etűdjei segítségével az utóbbival együtt azt állítaná: „Az őskor útját birtokolva / s a jelenkort általa megragadva / rálátni mindennek eredetére: / ez az út vezető-füzére.”⁵³ Egy Tóth János-féle etűd a hétköznapiak elemeit a „poézis” szintjére emelve, a műalkotásokat „tárgyasítva”, a képkockák, képsorok, film- és maníridézetek egymásra játszásával és (ön)ironikus kitekintéseivel folyamatosan a filmkészítés technikájára és történetére reflektálva éri el hasonlíthatatlan hatását.⁵⁴ Vagy ahogy maga a rendező fogalmaz: az *Örök mozi* „lehetőséget kínál egy »cselekményen túli« dramaturgiára... nagyobb csendekkel, nagyobb feszültségekkel, gazdagabb, érzékenyebb átmenetekkel, integráltabb formai és tartalmi építkezéssel. Mondjuk: a sejtés és konkrétum határán van mindez.”⁵⁵

Tóth János több etűdjének készítése során együtt dolgozott Tímár Péterrel és Szirtes Andrással, akik osztoztak vele a film anyagi iránt érzett lelkesedésében. A hetvenes évek közepén-végén ugyanakkor Tímár Péter már önálló, a filmnyelvi kísérletek határán lebegő etűdökkel is jelentkezett, amelyek többsége az alkotói önreflexióra is alkalmat adott. A tisztán experimentális filmtől való elhatárolásukat segíti, hogy „filmjei nem kutatások, a film valamelyik sajátosságának megismerésére irányuló tanulmányok, hanem a legjobb értelemben vett ismeretterjesztő művek. A szerzőnek a filmkép belső végtelenségére vonatkozó ismereteit terjesztik. [...] Tímár Péter filmjei *látáselemzések*, a filmezés ábécéi.”⁵⁶ A sorban a legelső, a *Visus* – amely nem sokkal a Tímár trükk-segédletével készült Bódy-film, az *Amerikai anizis* forgatása után született – a vizualitás élményét boncolgatja öt „vázlatban”, a látás orgánumát, a szemet, majd az optikát görcső alá véve, s a látástól mint érzékeléstől a részvétel, a megismerés felé tárgyba a látóképet. A *Mozgó-kép-analízis* kettős etűdjében, amely szintén a K/3 csoporton belül született, híradó-részletek kivágásával, újraértelmezésével, a történelem és az egyéni sors ironikus egybevetésével játszik el a rendező, majd a metró utasainak tipizálásával és egyéntítésével jut el a tömeg-egyén viszony analíziséig. A társadalompolitikai reflexió visszaköszön a Bódy Gáborral együtt készített *Privát történelemben* is, amelyben a tömegből kiemelt arc párhuzamos háttérkörnyezetébe (és múltjába) nyerünk betekintést, miközben az amatőrfilmes anyagban megbúvó, résztvevő személyiség is feltárukozik: a személytelen kamera által kiemelt egyén után most a kép tükrözi vissza rögzítőjét.⁵⁷ Az évtized végén készített *Raszter* egy fotós „útját”

52 Ld. részletesebben Gelencsér Gábor: *Köszönet a moziért*. Tóth János kinematográfus, *Metropolis*, 2000/1.



Study No II.

53 Lao Ce: *Tao Te King*. Az *Út és Erény Könyve* 14., Tercium, Budapest, 1994.

54 Ld. Gelencsér Gábor: *Köszönet a moziért*, i. m., Zalán Vince: „Éjlakó lelkeknek a fény”, i. m.

55 Csala Károly: Tóth János mozi-ja, i. m. 9.

56 Kovács András Bálint: *Utazás a filmképben*. Tímár Péter etűdjeiről, *Filmvilág*, 1985/5. 11.



Visus

57 Uo. 12–13.

58 Uo. 13.

kíséri végig a városban és a laboratóriumban – a fénykép nyersanyaga és az ellesztett „életképek” összekeverésével a diffúz kép- és idősíkokat is megbontja és egymással folyton új viszonyba állítja a rendező. A következő évtized elején készített *Summa* Latinovits Zoltánnak állít emléket: egy 1959-es alakításának jeleneteit pörgeti vissza úgy, hogy csak Latinovits szavai maradnak érthetőek. A kommunikációképtelenség (az elhunyt színész és alkalmi környezete dialógus-zavara), a megbomlott narráció így az ő alakját emeli „a mindig jelen idejű emlék rangjára”.⁵⁸ Mindezzel a dokumentarista elhivatottság is láthatóvá válik, ám a filmanalízis a legszemélyesebb rétegeket érinti. A nyolcvanas évek közepén készült *Freskó* – mint egyfajta kifordított „termelési film” – egyfelől a későbbi *Egészséges erotikát* előlegezi a helyszínválasztásban és motívumokban (ahogy a *Summa* is a „dezanatómiai helyzetben” mozgatott szereplőket), másfelől hármastagolású kompozíciójában elemzi tovább a filmanyag, a ritmika és a trükklehetőségek összehangolását. Végül a már említett *Asszociációtánc* az elidegenített monológokat központozó kóbor és ismétlődő, összekapcsolódó és elváló, groteszk és közhelyszerű képi asszociációkból bontja ki a narrációt. Mindezek azonban már Tímár későbbi nagyjátékfilm pályafutását készítik elő. „Sokáig ellenállhatatlan inspirációt kaptam önmagában a filmtechnikától, az eszközök és bármilyen tárgy találkozásától – nyilatkozza a rendező, ám hozzáteszi –, amikor viszont világossá vált előttem, hogy a trükk-kamera nem képes többre..., s hogy az általa létrehozható filmi »metaszínteket« is keresztül-kasul átláttam már, érezni kezdtem az üresjáratok veszélyét, azt, hogy további rövidfilmjeim fakó ismétlésekké válhatnak.”⁵⁹

Tímárral párhuzamos ívet jár be a nyolcvanas évek elején Szirtes András, aki személyesebb, mégis politikusabb, ritmusképletek alapján felépített⁶⁰ etűdöket készített a BBS-ben. Az alig hétperces *Madarak* több száz, csupán néhány beállításból készült, egymásra kopírozott és kockázott snitt vissza-visszatérő, színezett, ritmikus struktúrájából áll össze, s a szabadságvágy-halál témáját variálja madár-, és repülés-motívumaival, miközben az *Elégia* és az *Arénára* is utal (repedések, stadion stb.). A rendező legkidolgozottabb etűdje, a *Hajnal* ugyan csak antropomorfizált alakzatokkal játszik el: a madarak után itt a buborékok (a háromteteles mű második tételében feltűnő, egy pohár vízben készített „világmodell” pezsgése) képviselik az emberiességet, a külvárosi hajnal sejtelmes, absztrakt kibontakozása és az egyetlen hatalmas körsvenkben pásztázott napfelkelte utolsó képsorában feltűnő elmosódó emberalak között félúton.⁶¹ Szirtes *Hajnala* minden említett etűdnél szimbolikusabb társadalomkritikai attitűdöt képvisel – a „munkásosztály sztrájkjának” didaktikus, lázadó gondolata rejlik benne, amelyet hét éves munkával, aprólékos, szolarizációs kísérletek sorozatával sikerült filmre vinnie.⁶² A két filmmel párhuzamosan készített *Gravitáció* (1981) „agresszív”, a társadalmi és fizikai gravitációt elemző, önironikus és cinikus etűdje ellenben a rombolásra érett „őrült világ” és észlelésének revíziójára hívja fel a figyelmet.⁶³ Újabb



Emlékek egy városról

59 Arday Zoltán: Düh és textúra. Beszélgetés Tímár Péterrel, *Filmvilág*, 1986/7. 8–9.

60 Nemes Gyula: Veszendő varázs, i. m. 45–47.

61 Uo. 46–47.

62 Szirtes András: A kísérleti filmezésről, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M.*, i. m. 311–312.

63 Báron György: Kor-körképek. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió új filmjeiről, *Filmvilág*, 1985/5. 3–8. Szirtes András: A kísérleti filmezésről, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M.*, i. m. 317. Nemes Gyula: Veszendő varázs, i. m. 47.

dimenzióval, a tükrözés elméleti és gyakorlati konzekvenciáinak filmes-képzőművészeti ábrázolhatóságával tágítja a Szirtes-panoptikumot a Gecser Lujzával közösen készített *Tükröztükröződés*, amelyben az észlelt világ labirintusszerű önmagába zárulása, a többszörös expozíció, a lassú és gyors tételek váltakozása, a *Gravitáció*ból megismert, város fölött lebegő mérőön/tölténymotívum, az interferencia-zörejek felerősítette kommunikáció- és megismerés-képtelenség szerveződik egységgé, a végén játékos feloldással. A *Madarakkal* és a *Gravitációval* együtt trilógiát alkotó filmláncolat utolsó egységében körbejárt végtelen (kiismerhetetlen) tükröződés problémája kapcsolódik a Bódy Gábor *Négy bagatelljében* és elméleti munkáiban⁶⁴ is taglalt érzékelési-filmnyelvi paradoxonhoz, ugyanakkor a szubjektum által rögzített nézőpont kérdését is felveti, amely már a *Napló*-sorozat (1984) elvi előkészítésének is felfogható. A személyesség erősödő igénye az etűdöket is magában foglaló,⁶⁵ „töltőtoll-kamera” jelleggel, eklektikusan, álomszerűen szerkesztett, ugyanakkor az objektív időfolyamat reprodukcióját megkísérlő *Naplóban*,⁶⁶ majd az új narrativitás vonulatába tartozó *A pronuma bolyok történetében* is visszaköszön.

A nyolcvanas évek közepén és végén a „poétikus” etűdök hulláma levonul, s már csak néhány, szuggesztivitásukban, filmnyelvi, filmképi konstrukciójukban és az alkotói szubjektumra vetett analitikus tekintetben egyaránt kevésbé markáns etűdöt találunk, zömében a dokumentarizmus vonzáskörében (ezzel szemben például Forgács Péter *Aranykor* című, zenei és gesztusritmikán alapuló videóetűdje Tímár és Szirtes anyagkezelését idézi). Jelenczki István munkái, főként az *Emlékezés az emberre* (1989), valamint az amerikai-magyar „koprodukcióban” készített Mész-Hutton etűd, az *Emlékek egy városról* jelölik ki az objektum és a szubjektum expozíciójának szélső értékeit. Míg Jelenczki az emlékezés és a létezés fogalmi kereteit tűzdeli át az embersors egymásra kopírozott képeivel, az *Emlékek egy városról* a történelmi Budapest újraértelmezésével reflektál az észlelő személyére. A legendás, avantgárd városfilmek (*Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, *Nizzáról jut eszembe*, *Berlini évek* stb.) és a klasszikus városfotók nyomán elinduló, ám epikusabb, a megfakult emlékekkel bíbelődő, a kamerába bámuló emberek idegenségét hangsúlyozó, „gerilla-filmezéssel”, lejárt tekercsre készített *Emlékek egy városról* már nem csupán a történelem hamisságáról,⁶⁷ hanem a személyesség kiüresedéséről is vall.

A Balázs Béla Stúdiónak az etűdforma kibontakozásához is terepet és lehetőséget nyújtó szellemi-filmpolitikai közegében az „én-szemszögű” rövidjátékfilmek-től a „poétikus” dokumentumkísérleteken át a „képversekig” széles spektrumon szóródva találjuk a filmetűdöket. A hatvanas évek formateremtő alkotásait utóbb a forma megbontásával és újraszervezésével kísérletező, önreflexív kompozíciók váltják fel, míg a nyolcvanas évek második felében már jobbára a korábban kidolgozott etűdsémák figyelhetők meg. Az alkotói életművekben is eltérő kacsaringós utak – az etűd-tanulmányokat a nagyjátékfilmbe transzponáló, illetve az etűdformában mindvégig megmaradó –, valamint az etűdök és a Balázs Béla Stúdió többi filmműfajának cirkuláris összeköttetései tanúskodnak arról, hogy ez a sajátos, nehezen megfogható, ám szuverén filmforma igen fontos helyet töltött be a filmkészítői identitás megalapozásában és a magyar filmgyártás tradícióiban.

64 Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés, in Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép*, Bódy Gábor írásai, i. m. 295–299.

65 Ld. pl. a No. 4. *Etűdök* és a No. 8. *Japán meniszkusz* önidéző, állapotrögzítő etűdelemeit.

66 Koltai Ágnes: Hallgat a mély. A Balázs Béla Stúdióról, *Filmvilág*, 1988/8. 11–12. Báron György: Kor-körképek, i. m. 3–8. Schubert Gusztáv: Láthatatlan film. Kísérleti filmezés Magyarországon, *Filmvilág*, 1982/8. 20.

67 Ld. részletesebben Koltai Ágnes: Fotó, film, város. Az eltűnt Budapest nyomában, *Filmvilág*, 1986/6. 11–12. Hirsch Tibor: Törtélen és megtört filmek. Balázs Béla Stúdió 1985/86, *Filmvilág*, 1986/6. 6–7. Muhi Klára: Volt egy liget. Beszélgetés a BBS-ről Durst Györggyel, Gödrös Friggyessel és Monory M. Andrásal, *Filmvilág*, 2002/1. 23–24.

Murai András
Emlék-nyom-követés
Az archív felvételek stílusalakzatai

1969-től egy sajátos formanyelvi eszköz variációi kötik össze a BBS-filmek bizonyos csoportját. Az archív felvételek használatát már a hatvanas évek magyar játékfilmjeiben felfedezhetjük, ám a Balázs Béla Stúdió rendezőinek figyelmét valószínűleg Magyar Dezsőnek az évtizedfordulón készült két filmje irányította a fiktív és a dokumentum-felvételek együttes alkalmazása felé. Az *Agitátorok* (1969) és a *Büntetőexpedíció* (1970) inspiratív hatása Bódy Gábor, Tímár Péter, Erdély Miklós és Forgács Péter munkáiban követhető nyomon. A múlt beemelése régi dokumentum-felvételekkel a jelenben forgatott anyagba; a film archaikussá tétele; beavatkozás a korabeli filmekbe és az archív (családi) celluloidokból önálló művek összeállítása – alkotók és filmek mint egy lánc szemei kapják, alakítják és adják tovább a régi mozgóképek alkalmazásának lehetőségeit.

Két korábban, a hatvanas években kialakult ábrázolási és tematikai hagyomány találkozása érhető tetten e filmes vonulatban, amelyet egy harmadik szál kapcsolódása tesz sajátossá a magyar film történetében. Az egyik előzmény az európai modernizmus jellegzetessége, film és valóság kölcsönhatásának reflektív ábrázolása, amelyhez a hetvenes évek magyar filmjei is csatlakoznak. Igaz, kicsit megkésve, hiszen elsősorban a hatvanas években sűrűsödnek a film és valóság viszonyára kérdező művek.¹ A másik hagyomány a magyar film, különösképpen a hatvanas évek filmjeinek múltba forduló hajlama, erős vonzódása a történelmi témákhoz, amelyek lehetőséget adnak a kortárs társadalom kritikájára is. E két hatás az évtized végétől a Balázs Béla Stúdióban készült néhány filmben az experimentális stilizáció gesztusával ötvöződik: az archív felvételek használatában, illetve a „megcsinált” filmek archaizálásban ölt sajátos formát. Magyar Dezső filmjei a hatvanas évek végén még a társadalmi változtatások hiú reményében fogantak, majd előtérbe került a filmnyelvi radikalizmus, a filmi kifejezés lehetőségeinek kutatása – többek között – az archív anyagok felhasználásával, vagy a médium „utólagos történelmiesítésével”, mint az *Amerikai anizsban*.

Archív felvételek kettős szerepben – az emlékezés helyei és a filmi jelentés alkotói

Az archív felvétel az egykori világ megörökölt darabja, amely a múlt rekonstruálására készített. De hogyan emlékezünk a régi, fragmentált filmfelvételekből? Az archívok – legyenek dokumentumanyagok, híradó- vagy magánfelvételek – előző korok, generációk élményeit, tapasztalatait, nézőpontjait teszik hozzáférhetővé. Még a magáncélra készült film sem csupán személyes emlék, hiszen magán viseli keletkezési idejének kulturális mintázatát, így a kollektív emlékezet dokumentuma is (ezt veszi észre a magánfilmek gyűjtője és rendezője, Forgács Péter, s erre alapozva lépi át az egyéni emlékezet határait a *Privát Magyarország-sorozatban*). Az archívok azonban nem önmagukban válnak az emlékezés helyeivé – az emlékhely létrejöttéhez az emlékező és az emlék, jelen és múlt közötti kommunikáció szükséges: az értelmezés gyakran az emléknyomok közötti összefüggések megteremtésével történik. Az archív felvételek használata arról szól, hogyan alkotunk rendet a múlt szegmenseiből, miként szőjük a töredék köré környezetét. Az archív filmeket mint a múlt elkülönített életjeleit értelmes alakzatokká igyekszik formálni az emléknyom felhasználója, miközben az új közegben az eredeti anyagok új funkciót kapnak. Ennek a folyamatnak egyik jellegzetes és gyakori példá-



Büntetőexpedíció

¹ Például: Ingmar Bergman: *Persona* (1966), Michelangelo Antonioni: *Nagyítás* (1966), Jean-Luc Godard munkái.

² Paul Ricoeur: A történelem és a fikció kereszteződése, in uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris, 1999, 371.

³ Kilúdnő áttekintését adja az archív felvételek és a magyar filmek kapcsolatának Muhi Klára: A talált képek vonzásában, *Metropolis*, 1999/nyár.

ját a történelmi témájú játékfilmeknél láthatjuk, a múltfilmek ugyanis gyakran beleszővik cselekményvilágukba a forrásokra való hivatkozást. A múltat feldolgozó filmekben az archív felvételek alkalmazásának célja általában az egykori és a filmben felépített valóság közelítése; így biztatja a film a nézőt, hogy a fikció világából rekonstruálja a történelmet. A korabeli felvételek a megcáfolhatatlan igazságot tárják a nézők elé, általuk válik hitelessé a filmbeli események megtörténte vagy a történelmi körülmények létezése. Az archív felvétel bizonyító erővel rendelkezik, felmutatja a múlt rögzített valóságát, és a játékfilmbe illesztve legitimálja a film által rekonstruált világot. Ennek az eljárásnak az eredményét, a dokumentáris bizonyíték hatását nevezi Paul Ricoeur a „valószínűség kényszerének”.² Ekkor az archív felvételek a külső referenciát jelentik: a filmek olyan elemeket építenek az általuk létrehozott világba, amelyek azt a kollektív emlékezet által már legitimált történelmi tudáshoz kapcsolják. Az archívok az ellenőrizhetőség nyomait jelentő valóságreferenciák a fikcióban.

A magyar, elsősorban történelmi tematikájú filmek is gyakran alkalmaznak hasonló céllal korabeli dokumentum- és híradófilm részleteket a hatvanas évektől kezdődően egészen napjainkig.³ Az *Apa* (Szabó István, 1966), a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981), az *Eldorádó* (Bereményi Géza, 1988), a *Senkiföldje* (Jeles András, 1993), az *Utrius* (Grunwalsky Ferenc, 1993), a *Szembesítés* (Szabó István, 2001), a *temetetlen halott* (Mészáros Márta, 2004) – és még bőven lehetne sorolni az archív anyagokat felhasználó filmek címét. A BBS inspiratív viszonyai – a kísérletező szándék, a filmre mint közvetítő közegre történő folyamatos reflexió – azonban az archív felvételek ettől eltérő alkalmazásánál is szembetűnőek. Magyar, Bódy, Forgács egészen más funkciót szánt a régi filmeknek, mikor nem elsősorban a múlt rekonstrukciójának alátámasztására használták a korabeli felvételeket. A dokumentáris bizonyíték külső kényszere a BBS alkotóit más nézőpontból érdekelte: az archívok alkalmasnak bizonyultak a konkrét történelmi helyzetet absztrakt gondolati szintre emelni (Magyar Dezső) vagy a mozgókép jelentéssztruktúrájára rávilágítani (Bódy Gábor). Az archív itt nem csupán az emlékezés helye, hanem az alkotás szövetének hangsúlyos alkotórésze. Úgy használták a régi celluloid képeket, hogy a film legalapvetőbb tulajdonságait, a filmi jelentés folyamatát tudták általa felmutatni. A BBS filmjeiben tehát épp annak az ellentét-jel történik, mint a történelmi témájú játékfilmekben: az archívok segítségével a filmen látható világok konstruáltsága lepleződik le.

Eszmehősök halála – az archívok újjáéledése

Kezdjük a filmek végével: a halállal. Földes Laci az *Agitátorok*ban bátran vonul a fehérek gyűrűjében, hátán és kezében a gramofonjával. A lövés hátulról éri, arca a földön, a közelkép elidőz az aszfalton gyűlő vértócsánál. A film azonban nem itt ér véget, az alkotók a „valóságot” megtoldják még egy jelenettel, Földes álmával. Nyitott tetejű autóból, megszállottan, elszántan lövi gépfegyverével az utcát – vagy inkább az egész világot. A frontális beállításban mi, nézők is célpontok vagyunk. Az egy évvel később készült *Büntetőexpedíció* hasonló megoldással végződik. A magányos lovas, akár egy kamikaze, dárdáját egy egész század felé tartva, örült ordítással ront az ellenségnek, mintha nem volna más lehetőség; akárcsak Földes, a helyzet reménytelenségére fittyet hányva, az utolsó pillanatig kitart saját hite és küldetése mellett. A bukással azonban itt sem ér véget a film,

s a szerb lázadó veszett küzdelmét a rideg és szervezett katonai alakulattal az alkotók egy „másik” filmmel folytatják. A dokumentum-felvételek a legkülönbözőbb kultúrák, országok lázadásait és a megtorlásokat sorolják. Földes vágyát halála után a film valósítja meg – maga a film azonosul szereplője hitével. A *Büntetőexpedíció* egyetlen esemény hőisének megszállottságát a dokumentumrészletekkel tágtítja ki egyetemes érvényű cselekedetté.

A végletes azonosulás egy eszmével a hősök halálát jelenti. Az alkotás azonosulása a témájával viszont nemcsak a hitelét adja, hanem hosszú életet is biztosít neki, és a klasszikusok közé emeli. Milyen módon lehetséges az ideológia feltétel nélküli elfogadásának közvetítése? Magyar Dezső nem egy történet elmesélésével legitimálja a filmet, hanem valósággrégei, a fiktív és az archív megkülönböztetésével, s ebben az értelemben ütköztetésével. Mindkét rendezésének a formavilága az archív felvételek köré szerveződik.

Az *Agitátorok* és a *Büntetőexpedíció* politikus, '68 hatására fogant filmek, amelyekben jól érződik a korszellem.⁴ A politikai utópia és az ésszerűség összecsapásának terepe mindkettő. Az *Agitátorok*ban végig racionálisan érvelnek, vitáznak az ifjú forradalmárok, a film mégis a rációnak ellentmondó, megszállott cselekvést állítja a középpontba. A *Büntetőexpedíció*ban a megtorló katonai alakulat érzelmentes tudatossága a lázadó elszántságával találja szembe magát. A forradalom mint a fennálló rend gyökeres megváltoztatása konkrét történelmi eseményeken keresztül válik általános érvényűvé a filmekben. Magyar a radikális politikai változásokról radikális formában szól, s a legfontosabb formanyelvi újításai kétség kívül az archív felvételek használatával függnek össze.

Az *Agitátorok* és a *Büntetőexpedíció* a modern film, különösképpen Godard és a „messianisztikus” forradalomba vetett hit találkozása.⁵ Magyar Dezső azonban e két hatáshoz hozzáteszi a saját nézőpontját is. Míg ugyanis mindkét film nyíltan sugározza a baloldali ideológiát és vállalja az azonosulást egyetlen témájával, a forradalommal, épp e túlzások révén saját hitvallása mint az egyetlen járható út lehetőségét kérdőjelezi meg.⁶

Az *Agitátorok* 1969-ben, a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára filmfőiskolásoknak kiírt pályázatra készült, amit meg is nyert, majd azonnal betiltották, s csak tizenhét év múlva vetítették nyilvánosan. A film több szempontból is formabontó. Történet helyett cselekményvázlat találunk, az események helyett a beszéd dominál, a képek sokszor dekomponáltak, a jelenetek befejezetlenek, az archív felvételek használata pedig egyedülálló. Mindezen jellemzők együttállása a „mint-ha dokumentum” érzését kelti a nézőben, s egyúttal a modern film áramlatába illeszti a filmet. A rendhagyó elemek szerves egysége ugyanakkor valószínűleg a rendszer szokatlan kritikáját eredményezte. Az *Agitátorok* ugyanis nem metaforákban beszél, mint általában a hatvanas évek játékfilmjei. Nem is tagadja nyíltan a rendszert, s az ideológiával szembeni cinizmusnak nyomát sem találjuk benne. Épp ellenkezőleg, olyan komolyan veszi az ideológiai megfelelést, hogy alkalmazása legalapvetőbb problémáira hívja fel a figyelmet. A film heves azonosulása a baloldali eszmékkel a rendszer irányítóit talán saját ideológiájuk elfeledett vagy szándékosan eltemetett gyökereivel szembesítette. Magyar ugyanis arra használta fel a jubileumi lehetőséget, hogy a baloldali ideológia magyar, 1919-es hagyományát a jelen, vagyis a Kádár-kor tespedtségével szembesítse. A történelmi film esetében az idősíkok szembesítése a film által konstruált múlt és a befogadó jelene között történik. Hol marad a „felforgatjuk az egész világot!”, szegezi az *Agi-*

⁴ Kevés '68-as témájú film készül Magyarországon, ebben a tekintetben is kivételesek, úttörőek Magyar Dezső rendezései. 1968 és a magyar film kapcsolatát foglalja össze Schubert Gusztáv esszéje: A '68-as csapdája, *Filmvilág*, 2008/11.

⁵ „Ilyen értelemben én mindig Godard-hoz álltam közelebb” – vallja Magyar Dezső. (Muhi Klára: Forradalmak és büntetések. Beszélgetés Magyar Dezsővel és Koltai Lajossal, *Filmvilág*, 1998/11. 10.) A modern film és a messianisztikus forradalom hitének találkozásáról lásd: Vasák Benedek Balázs: Érted, Viláforradalom? *Filmvilág*, 1998/11. 11–13.

⁶ Az „azonosulás” mentén elemzi a filmet Farkas Tamás: Forradalom (szó szerint), *Apertúra*, 2006/nyár. www.apertura.hu/2006/nyar/farkas/index02.htm (utolsó letöltés: 2008.08.11.)



Agitátorok

7 A forgatókönyvet Lengyel József, Lukács György, Sinkó Ervin, Szamuely Tiborné Szilágyi Jolán és V. Uraszov Írásai és visszaemlékezései alapján Bódy Gábor és Magyar Dezső írta.



Agitátorok

tátorok a kérdést a nézőnek, a konszenzusra épülő „puha diktatúra” résztvevőinek.

A filmben a meggyőzést meggyőződésből fakadó kötelező feladatként űzik a szereplők, ha kell, fegyverrel kényszerítik az embereket agitációjuk meghallgatására. Az *Agitátorok*ban azonban különböző érvek ütközhetnek, csaphatnak össze. (Így az alkotók az öniróniát is megengedik maguknak. Igaz, csupán az intrikushoz, a párt „fekete bárányához” kapcsolódva. Ő alapítja meg a „haszontalan emberek pártját”; érvelését pedig, mely szerint a Központi Munkástanács megválasztásakor „muzsikaszó mellett adták le a nyomtatott listákat”, képileg egy pillanatra muzsikások vigyorgó arca kommentálja; a szesztilalmat pedig burleszkes kergetőzés teszi ironikussá.) Maga a film is hasonló funkciót töltött, illetve tölthetett volna be, ha engedik vetíteni: provokál, véleményformálásra kényszerít, árad belőle az újrakezdés türelmetlensége – teszi mindezt '69-ben, a prágai tavasz leverése után, az „emberarcú szocializmusból” kiábrándultan, mintha Magyar és alkotótársai előre látták volna az államszocialista rendszer következő, tespedt időszakát.

A film visszaemlékezésekből építkezik.⁷ A memoárok írói 1919-ben huszonevesek voltak, '69-ben, a film készültkor a hetvenes éveikben jártak. A hatvanas évek fiataljai mintha mégsem nagyapáikról, hanem saját magukról készítettek volna filmet. Mit kezdenek a fiatal alkotók fél évszázad után nagyapáik élményeivel, emlékeivel? A '69-ben huszonevesek (Bódy Gábor 23, Földes László 'Hobo' 24) ma a hatvanas éveikben járnak, illetve járnának. Mit kezdenek ma a huszoneves nézők a negyvenéves *Agitátorokkal*? Egyvalami most is biztosan sugárzik a műből, anélkül, hogy az ideológiájával szimpatizálnánk: ez a sodró lendületű, izgága film a változtatás leküzdhetetlen vágyáról szól.

A nyitó jelenetben megalakul a Magyar Kommunista Párt Ideológiai Csoportja, a záró képsorokban pedig a csoport tagjai, miközben a két központi szereplő meghal, elhagyják az országot. Botos (Bódy Gábor), aki a szavakat és az agitálást már kevésnek tartotta, önként vállalja a fegyveres harcot; naplót ír a fronton, ahol életét veszti. Földest (Földes László) pedig, aki mindig is a fegyveres erő, s nem a szavak híve volt, lelövik, mikor a fehérek által már elfoglalt városba visszatér. A film tehát a Tanácsköztársaság idejét fogja át, követi a történelmi események időrendjét, miközben a történelmi adatok, tények szinte teljesen kimaradnak belőle. Mintha alkotói feltételeznék a néző történelmi felkészültségét, vagy legalábbis azt, hogy eligazodik az események sűrűjében. (Arról nem is beszélve, hogy a rendszerváltozás után a '19-es történések nem a kollektív emlékezet centrumában helyezkednek el.) A történelmi helyzetre ugyan kapunk szóbeli és képi utalásokat (Kun Béla, őszirózsás forradalom, Károlyi Mihály), ezek jelentősége azonban eltölpül a permanens szóáradatban.

Ha egy történelmi megemlékezés apropójából született műben csak felvillan a megidézett időszak „jól ismert” eseményei, szereplői, a korabeli közmegegyezés és a hivatalos kultúrpolitika által legitimált történelmi menetrend, akkor mi tölti ki a filmet? Az *Agitátorok* esetében a vita és az egykori felvételek. A film többnyire ugyanazt a szerkezetet ismétli. Adott egy szituáció, benne ifjú szereplőkkel, akik politikai filozofálással próbálják értelmezni a forradalmat és saját szerepüket. Itt mindenki vitázik valakivel. A forradalmárok egymással, a munkásokkal, a szociáldemokratákkal. Az ideológiai szócsaták ilyen töménységben szinte befogadhatatlanok (legalábbis a mai nézőnek); az eszmecserék gyakran követ-

hetetlen ütemben folynak. A szereplők véleményének folyamatos ütköztetéséből ugyanakkor egy valami biztosan kitűnik, mégpedig a megszállottság, az ideológiai elkötelezettség. Az *Agitátoroknak* csak részben témája, mondhatjuk csupán apropója a Tanácsköztársaság. A filmet reflexiók sorának is tekinthetjük egy történelmi helyzetre, az értelmiség (ideológiai csoport) nézőpontjából. Magyar Dezső így köti össze '19 örökségét '68 hatásával, s emeli át a mába a baloldali gondolkodás szükségességét: az ideológiai ellentmondások megjelenítése tüntető, provokatív a hatvanas évek végi Magyarországon.

Az *Agitátorok* célja nem egy személy vagy csoport igazságának igazolása vagy cáfolata, hanem sokkal inkább a forradalom elvont eszméjének ábrázolása, amely viszont nem tűri a történet-központú alkotást. Így a film célkitűzése pontosan illeszkedik az új hullámok szellemiségéhez, a történet kiűzőzéséhez. Filmesszét látunk, s ennek megfelelően a szereplők is inkább típusok. Kiemelkednek közülük a fiatal hívők, Botos és Földes. Botos a film (és a forradalom) végén elhagyja az intellektuális csoportot, s az egyéni akciók lehetőségét kereső, saját útját járó agitátorból cselekvő forradalmár lesz. Fegyvert fog, csapatot szervez, és meghal a harcokban. Földes, aki a fegyveres térítés híve, a menekülésnél fontosabbnak tartja, hogy kedvelt gramofonjáért visszatérjen a már ellenséges kézre került lakásba. A zene pedig nyilvánvalóan összekapcsolja az *Agitátorokat* '68-cal (egyszer megszólal a Rolling Stones is). Tudjuk, hogy Botos/Bódy és Földes nemcsak a filmben karizmatikus figurák, hanem az életben is megvalósították ezt a szerepet.

Ez a támadó, agresszív film azonban elsősorban nem a folyamatos szövegelésnek köszönheti elemi erejét, hanem a vizualitásának. A nézőnek szinte ideje sincs vitába szállni a tömény és gyors monológokkal és párbeszédekkel. A szereplők filozofálásából, vitáiból áradó türelmetlenség ugyanakkor a képekre is ráragad. A meglévő felváltó más értékrendszer akarását a film formája közvetíti, elsősorban a dokumentum-felvételek váratlan megjelenítésével.

Az *Agitátorok*ban az archív felvételek alkalmazásának két alapvető célja a vizuális dinamika megteremtése és a tér kitágítása.⁸ Következménye pedig egy sajátos, elsősorban Godard-tól ismert műfaj, az esszéfilm. Az pedig a formabontó francia rendezőhöz képest is rendhagyó Magyar filmjeiben, hogy a gondolatátvitásokat az archívok használatával teremti meg. Ezek a képek nem követik a cselekmény menetét, sőt megtörik azt, nem illeszkednek az elbeszélés logikájába.

Ahogy a szereplők szakadatlanul ellenérveket állítanak szembe érvekkel, úgy mozgatja a film vizuális világát a „saját” és az „idegen” kép váltakozása. Magyar-nak nem célja a kettő összeolvasztása, épp ellenkezőleg, a fiktív és a dokumentum egymás mellett él. Az archív felvételek alkalmazásának ugyanis jól ismert és bevált módszere, amikor a kettő szerves egységet alkot, és az archívok szinte észrevétlenül váltanak át a konstruált, felépített díszletvilágú jelenetbe. (Ezt láthatjuk például a *Megáll az idő* prologusában, ahol az '56-os forradalom dokumentum-felvételei átcsúsznak a Köves családfő és Bodor úr fegyvereket elásó, szabadságharcot temető jelenetébe. A film csak ezt követően, a közvetlen történelmi előzmények mint a cselekményt alapvetően meghatározó tér-idő koordináták kijelölése után vált színesbe, a múltból a jelenbe.) Az *Agitátorok*ban ezzel szemben mindvégig jól megkülönböztethetően, párhuzamosan fut az archív és a fiktív. Ez egyszerre szolgál a szöveg túlbujánzásának ellenpontjaként (a folytonos verbális mellett feliratokat is használ a film, a szereplők pedig gyakran transzparense-



Agitátorok

8 Vö. a Magyar Dezsővel készült interjúval: Muhi Klára: Forradalmak és büntetések, i. m.



Büntetőexpedíció

9 Ez az „akció” egyértelműen mutatja Godard hatását, hiszen nagyon emlékeztet a *Kitűlladásig* rendőr-lelövésének képsorára. A zaklatott, vizuálisan „érdessé” váló jelenetben csak részleteket látunk, a rövid snittek, a mozgó kamera hatására a tér töredezett.

10 E képsorok miatt is említik az elemzések Magyar Dezsővel kapcsolatban a szovjet avantgárd film hatását. Ld. Muhi Klára: Talál képek vonzásában, i. m.

ket készítenek vagy azok előtt, mellett helyezkednek el), valamint a szöveg lüktetésének képi megfelelőjeként.

Az archívok – amelyek váratlanul és többnyire csupán pár másodpercre törik meg a film cselekményvilágát – illusztrálják a beszéd témáját. Az első ilyen felvétel akkor látjuk, amikor a fiatal kommunista fiú egy lánynak értelmezi a forradalmi helyzetet. „Sokszor még a legpontosabban átgondolt intézkedéseink is felröppennek, mint valami léghajó, amiben majdnem az ül, aki akar, azt hoz magával, amit akar, és miután nem tudják pontosan, merre is tartanak, a menetirányt is megváltoztatják.” E mondat alatt pár képsor erejéig léghajót látunk, amint felszáll, aztán lángolva aláhull. Egy perccel később a „Menj le az utcára, kérdezd ki alaposan az első tíz embert...” mondat képi illusztrálásaként, két másodpercig, korabeli felvételeken utcai jeleneteket látunk. Míg a beszéd folyamatos, a képi világ töredezett, dadogó formát kap, így az archívok megtörik a film cselekményvilágát, s kizökkentik a nézőt a film menetéből.

A vizuális dinamika megteremtése, valamint a szöveg illusztrálása – végső soron a kép és a beszéd azonosítása – mellett az archív felvételek a történelmi hitelesítés feladatát is ellátják. Az *Agitátorok*ban az archívok használatának egyedisége épp abban áll, hogy a film elvontabb jelentéssíkját és a korképet egyidejűleg teremti meg.

Az *Agitátorok* a forradalmi eszme önkritikus agitációja, a *Büntetőexpedíció* az ellenállás mechanizmusának pontos képlete. Az *Agitátorok* az ideológiai azonosulás filmje, a *Büntetőexpedíció* a forradalom algoritmusának poétikai megfogalmazása. Az előbbiből ömlik a szó, az egész filmet végigbeszéljük; az utóbbiból árad a csend, csak parancsszavak pattognak, s inkább a zajoknak, a zörejeknek, a lódobogásnak van benne fontos szerepe, míg a magányos ellenállóból felszadkadó üvöltés a film végén a hallgatás felszíne alatti feszültséget engedő szabadon.

A *Büntetőexpedíció* kezdő jelenetében, az 1910-es években, a főleg szerbek lakta tartományban egy lázadó lelővi a Monarchia katonáját.⁹ Büntetőosztagot küldenek a távoli faluba, amelynek lakói körmenettel demonstrálják alázatukat és hódolatukat. A katonák lényegében egyetlen ellenállóba ütköznek. Mintha Földes Laci álmát látnánk megvalósulni, amikor a mindenre elszánt, megszállott harcos egyedül rohamoz meg századnyi, fegyelmezett rendben harcoló katonát. Hogyan válik a film ebből a cselekményvázból a hódítók és a meghódítottak, az elnyomók és elnyomottak küzdelmének modelljévé? A *Büntetőexpedíció* a kortól, tértől, kultúrától független ellenállás általános érvényű megfogalmazása, miközben nagyon konkrét az a tér és idő, amelybe a cselekményét elhelyezi.

A *Büntetőexpedíció* is '68 eszméi és a forradalom jegyében született. Az *Agitátorok*hoz hasonlóan átítatja a radikalizmus vágya, ám míg az első film egy eszme megvalósítóinak gyötrődését mutatja, a második tényként kezeli a lázadást. A harmincnégy perces *Büntetőexpedíció*ban talán az a legszebb, ahogy Magyar felépíti és érzékelteti a „mi” és az „ők” soha ki nem békíthető ellentétét. A „mi” először a büntetőosztag katonái. Hosszú vonulásuk alatt archívok villantják fel a Monarchia arisztokráciájának békebeli életképeit, felvonulásait. A katonák arca nem árul el érzelmet, de a montázs eredményeképpen az archívok emléktöredékekké válnak.¹⁰ Mintha befelé néznének, otthoni emlékeket idéznének, küldetésük okán töprengnének. Egymáshoz nem szólnak, csak vezényszavak hangzanak fel, ám a gyakori, néhány másodperces dokumentum-felvételek mint egy háló, közös

időt és teret szönek köréjük: mi, katonák, tisztek, egy kultúra, egy világ képviselői, egy rend kiszolgálói vagyunk. Majd megjelenik a „másik” – és az addig ismeretlen világnak is az archívok adnak arcot. Más ruhák, más vallás, más férfiak és nők. Innentől a film a „másikkal”, a meghódítottakkal, a forradalmárokkal, az ellenállókkal azonosul. Magyar itt is kettős funkcióban használja az archívokat; az emlékeztetés helyei, hiszen egy adott kort, a Monarchia idejét, életvilágát kell felidézniük, ugyanakkor egy eszme, a forradalom, a lázadás kifejezőivé is válnak. Az archívok kítágítják az időt és a teret, az ellenállást kultúrától független emberi szükségszerűséggé növelik. Diákok '68-ban, önmagát megsemmisítő lángoló alak a Távol-Keleten, feketék Amerikában, utcai harcok öt földrészen. Végül a megtorlás, köztük a koncentrációs táborok képei. Magyar Dezső nem egyetlen bosszúhadjárat történetét meséli el. A *Büntetőexpedíció* az ellenállás és a megtorlás, a lázadás és a hatalom reakciójának, az elnyomás és a szabadságvágy állandó konfliktusának és ok-okozati viszonyának költőien szép megfogalmazása.

Magyar Dezső életműve torzóban maradt.¹¹ 1971-ben emigrált, az archív felvételek alkalmazása azonban követőre talált, hiszen pár évvel később Bódy Gábor nagyon hasonló eljárással forgatott filmet.

Centrum és periféria – az archív mint a jelentés-keresés terepe

Bódy Gábor több munkájában is fontos szerepet kapnak a régi filmfelvételek, s nem kétséges, hogy ez irányú érdeklődése a Magyar Dezsővel végzett közös munkának is köszönhető. Bódy forgatókönyvírója, társrendezője és egyik központi szereplője az *Agitátoroknak*, történelem és filozófia szakos végzős bölcsészként pedig Magyar második rendezéséről, a *Büntetőexpedíció*ról írja a szakdolgozatát, *Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata* címmel.¹² Bódy azonban az archívokat is az egész életművét meghatározó koncepciója szolgálatába állítja. Míg Magyar-nál az archív a forradalmi tett gondolatának absztrahálására szolgál, addig Bódy filmnyelvi kutatásaihoz hívja segítségül. Magyar-nál egy ideológia filmformába öntésének, s ezen keresztül társadalomkritika megfogalmazásának, Bódynál mindenekeelőtt a film kettős természete – a dokumentálást és fikciót egy-szerre építő sajátosság – vizsgálatának az eszköze.

Bódyt a filmnyelv teoretikusaként és kutatójaként a mozgóképben rejlő lehetőségek újragondolása foglalkoztatja. A kevés magyar filmalkotó közé tartozik (Erdély Miklós és Jeles András mellett), akinek filmelméleti munkássága párhuzamosan halad rendezői tevékenységével, sőt az elméleti érdeklődés nála megelőzi a filmkészítést. Írásai és filmjei kölcsönösen hatnak egymásra, elméleti megállapításai megjelennek a forgatott anyagokban, és fordítva, filmjei egyúttal filmes kutatásainak a részei. A film tudósának alapkérdése: „Mire használható a film mint médium?”¹³ Válasza rendezőként többek között a *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?* (1974), a *Négy bagatell* (1975), az *Amerika anxi* (1975), a *Nárcisz és Psyché* (1980), a *Kutya éji dala* (1983). Bódy célja az analitikus szemléletmód és a narrativitás összekapcsolásával az általa új narrativitásnak nevezett forma megteremtése, ami a „narratív előadás és a film lingvisztikai szemléletének” ötvözését jelenti. Az archív felvételeket is valószínűleg azért alkalmazta előszeretettel (különösképp korai munkáiban), mert a fikciós és a dokumentum-felvételek szabad kapcsolata hozzájárulhat a film „rejtett” tulajdonságainak vizsgálatához, a filmforma határainak kereséséhez. A művészet abból áll –



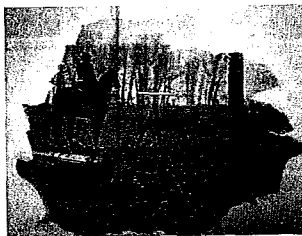
Büntetőexpedíció

11 *Hat brandenburgi verseny* címmel Dobai Péterrel közösen hat részes sorozatot tervezett, amelynek egyetlen megvalósult darabja a *Büntetőexpedíció*.

12 Bódy Gábor: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. Egy filmi jelentés attribúciója, Szakdolgozat, 1971, in: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996.

13 Zsugán István: A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Beszélgetés Bódy Gáborral, in uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*, Osiris – Századvég, Budapest, 1994, 439–440.

14 Bódy Gábor: Hol a „valóság”? – a dokumentumfilm metodikai útvo-
nalához, in Peternák Miklós
(szerk.): *Végtelen kép*, i. m. 56.



Amerikai anzix

írja Bódy egy 1977-es tanulmányában –, hogy a fikciót és a dokumentumot „valamilyen tartós összhangba hozzuk egymással”.¹⁴ Ez a kettő természetesen mindig együtt jár, ahogy Bódy is rávilágít, a film dokumentumtartalma mindig ott van a képen; a képsorok sohasem lesznek „tisztá dokumentumok”. Ezt a paradoxont azonban ő szándékosan felerősíti, mikor a fiktív és archív felvételeket egymás mellé helyezi és összegabalyítja (*Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?*), vagy utólag beavatkozik a már meglévő dokumentum-felvételekbe (*Négy bagatell*; *Privát történelem*, 1978), vagy kvázi dokumentumot, filmleletet hoz létre (*Amerikai anzix*).

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán harmadéves vizsgafilmként készült *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?* című munkája több szempontból is a határhelyzetet vizsgálja. A filmi jelentésben (dokumentum és fikció egymásra utaltsága), a film által megidézett időben (a fiatalok békebeli párviadala a háború képeivel kerül párhuzamba), és a szereplők-események viszonyában (az elbeszélő peremhelyzete és a verekedés mint az események centruma) egyaránt a marginalitás helyzetét teremti meg. Bódy a film egészét „régiesíti”, mintha az első világháború környékén készült volna, s a filmet a fiktív és az archív anyagok montázsával mint „talált kópiát” tárja a néző elé. Hasonló eljárást alkalmaz egy évvel később az *Amerikai anzix*ban is, azzal a különbséggel, hogy ott az egész forgatott anyagot archaizálja, s nem használ archívot, míg a *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?*-ba a saját készítésű, archaizált anyag mellett legalább ugyanennyi időtartamú régi, a mozi őskorában készült játékfilm-részletet és dokumentum-felvételt is implikál.

A talált és készített képek meg a hangok montázsában a határok elmosódnak, ezért sokszor nehézséget jelent az „igazi” és a „kitalált” megkülönböztetése. Itt már megjelenik Bódy enciklopédikus gondolkodása – ami legteljesebb formájában talán a *Nárcisz és Psyché*ben valósul meg –, ugyanis a különböző valóságokat képviselő részletek hozzák mozgásba a filmet. Egy jelenetben például, többször ismételve az idős narrátorhangtól, azt halljuk: „Ebből nagy baj lesz” – ő valószínűleg Jappe és Do Escobar verekedésére gondol, mi viszont egy régi burleszkból látunk egy képsort: autóban ülő férfiak szintén kocsikázó hölgyeknek udvarolnak. A geget – a férfiak autója füstölögve leáll – rögtön ágyúzás képei követik, talán az első világháborúból. A három külön világ – régi játékfilm, dokumentumfilm-szekvencia és narrátor – montázsával Bódy valamiféle univerzális létélmény megfogalmazására törekszik, miközben az alkotó jelentésteremtő szándékát is érzékeljük.

A határok kérdése Bódyt nem csak a filmi kifejezés esetében érdekelte. A narrátor önmeghatározása és általában a film identitásának keresése párhuzamosan zajlik. A Thomas Mann-novella felhasználásával készült *Hogyan verekedett meg...* narrátor-szemlélődő hőse Jappe és Do Escobar verekedéséhez képest határozza meg saját helyzetét. „Ha belesodródok... Úgy vert a szívem, mintha nekem kellett volna verekednem” – halljuk a visszaemlékezőt. Az elbeszélő időben (a jelenből) és térben távolról, mintegy a kör széléről figyeli az érdeklődése centrumában zajló eseményt. A filmet az első perctől az utolsóig átjáró önreflexió nemcsak a film képi világának roncsolását és egyúttal újraépítését eredményezi, hanem az elbeszélő konvenció tagadását is. Erre hívják fel a figyelmet az állandó ismétlések, a képi és verbális „dadogás”. Mint egy súlyos nyomot hagyott emlék, amelyet meg akarunk érteni, ezért újra és újra visszajátsszuk fejünkben a képe-

ket, újra és újra nekivágunk a múltbeli fontos esemény elbeszélésének. Bódyt azonban nem az emlék létrejöttének rekonstrukciója érdekli, hanem a filmi jelenítés határainak keresése. Az archív és a forgatott kollázs, ez a rendkívül sűrű „filmemlék” kiváló terep számára a film kettős természetének, a dokumentum és a fikció viszonyának vizsgálatához.

A *Négy bagatell*ben is a részek egymáshoz való viszonya érdekli, de itt a jelenést nem a talált, régi felvételek és a saját forgatott anyagok kölcsönhatása, ha-

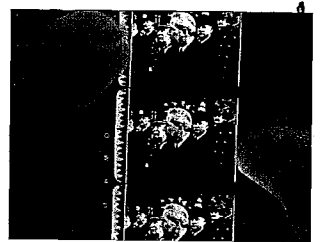
nem kizárólag a külső beavatkozás hozza létre. A célkereszt folyamatos, tetszőleges mozgatása új egységekre bontja a képmezőt, így a képeret és a kereten belüli elrendezés esetlegességére irányítja a figyelmet. Az első bagatellben például egy néptáncgyűjtés archív felvételét látjuk, tisztáson táncoló és zenélő embereket. E „talált”, készen kapott felvételbe avatkozik bele Bódy, amikor lassítja, gyorsítja, merevíti a képeket, s irányítja tekintetünket. Amellett, hogy Bódy – ugyancsak az archív felvétel segítségével – ismét a jelentésre kérdez rá, megint a centrum és a periféria kérdésénél járunk. Hogyan dől el, mit emelünk ki a filmből, mi kap jelen-

Négy bagatell

tést? A jelentést – fogalmazza meg a hetvenes évek végén – „abban a folyamatban kell keresnünk, amelyben a filmkészítő tárgyának és eszközének jelentést tulajdonít”.¹⁵ A filmkészítő állandó jelenlétének tudatosítását, a jelentésadás explicit megmutatását Bódy az archív felvételeken is elvégezte. Ezt az eljárást, a már meglévő film „újraforgatását”, átalakítását nevezi később, az *Amerikai anzix*ot követően, „második tekintetnek”.

Tímár Péter *Mozgókép-analízis* című 1977-es filmetűdjében saját érdeklődésének megfelelően valószínűsította meg a „második tekintet”. Tímár a Filmgyár Trükkosztályán dolgozott, amikor Bódy megkereste, hogy készítsék együtt az *Amerikai anzix* trükk-felvételeit. Bódy vitte el a Balázs Béla Stúdióba is, ahol Tímár első kísérleti, animációs filmje (*Visus*, 1976) született. A *Mozgókép-analízis* – amelynek alcíme: *Szubjektív variációk Crass-trükkasztalon néhány magyar híradórészlet felhasználásával* – már egyértelműen Bódy hatását mutatja. Igaz, Tímár nem teremt fiktív világot, hanem a már meglévő, kész (vagy legalábbis a „második beavatkozásig” annak tekintett) művet használja fel a filmi kifejezésforma tanulmányozásához. A *Mozgókép-analízis* játék a filmkép alkotórészeivel. Amikor Tímár szétszed és újra összerak régi híradó-szekvenciákat, azt mutatja meg, mi mindent lehet tenni a képpel, hogyan lehet manipulálni a filmet. A híradó-felvételekben a személytelen kamera a tömeget rögzítette, majd negyven év múltán Tímár a trükkasztal segítségével az egyént „kiemelte” a képből. A film elején látjuk, amint a gépész befűzi a filmet, s megnézünk egy párperces, a harmincas évek Magyarországon készült híradórészletet egy hazánkba látogató olasz fasiszta politikusról. Majd a gépész újra befűzi a filmet, de most már a „második alkotó” tekintetének, figyelmének kiszolgáltatva látjuk az előbb egységében megismert szekvenciákat. Tímárt nem a dokumentált történelem érdekli, hanem a már eleve konstruált, hivatalos, ideologikus rendben készített anyag újrendezése. Mindent

15 Uo. 269.



Mozgókép-analízis

16 Erdély Miklós a *Verzió*hoz Eötvös Károly *A nagy per* és Krúdy Gyula *A tiszai széljáró Solymosi Eszter* című művét használta fel. Az *Amerikai anizs* elkészítésére Bódyt többek között Fiala János emlékiratai inspirálták.

17 A két film összehasonlító elemzéséhez ld. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar film-művészetében*, Osiris, Budapest, 2002.

18 Bódy Gábor: *Amerikai anizs*, in: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép*, i. m. 196.

19 Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*, i. m. 398.

kipróbál a filmszalaggal, amit a kor technikája lehetővé tesz: kiemel, nagyít, osztja a képmezőt, állóképet helyez a mozgóképbe, megmutatja a felvétel negatívját, megváltoztatja a hangot, s a korabeli sikerfilmből, a *Hyppolit*ből tesz részleteket a dokumentum-képekhez. Játsszik a filmmel, könnyedén, folyamatosan, egy lendülettel. Kiemel arcokat, eltévedt tekinteteket, egy-egy gesztust, és olyan figurákat, mozdulatokat vesz így észre, mutat meg, amelyek az eredeti filmen fel sem tűnnek a nézőnek. Széttördeli a történelem kötelező, elvárt nézőpontját, és figyelmünket a részletekben rejlő más-világra, a személyesebb, esetlegesebb pillanatokra irányítja. Mindez azonban mintha Tímár számára elsősorban a film médiumával való alapos ismerkedés volna. A dokumentált történelem nem hivatalos, személyes változatára, a privátszféra történelmi beágyazottságára majd a Bódyval közösen készített *Privát történelem* irányítja a figyelmet.

„Mintha” dokumentum – archaizált fikciók

Archív felvételeket ugyan az *Amerikai anizs*ban és a *Verzió*ban (1979) sem találunk, a pseudo-dokumentum jelleg miatt azonban Bódy és Erdély rendezése szervesen kapcsolódik az eddig tárgyalt alkotások sorához. Bár a történelmi alapok valóságosak, dokumentumokra épülő fikciókról van szó.¹⁶ Mindkét film olyan múltat hoz létre, amely soha nem volt jelen, és az alkotások mindvégig utalnak is erre a paradox helyzetre. Az *Anizs*ot és a *Verzió*t is nézhetjük úgy, mint „történelmi dokumentum-imitációt”.

Az apropó mindkét esetben egy történelmi helyzet, illetve esemény. A *Verzió* a tiszai széljáró peren keresztül az antiszemitizmusról és a zsidók asszimilációjáról is beszél. Az *Amerikai anizs* a magyar szabadságharc után a hazától távol, az amerikai polgárháborúba került katonák emigrációjáról, hazátlanságáról is szól. Az *Anizs*nak egy tüzetiszt emlékiratai az adaptációs bázisa, a *Verzió* pedig visszaemlékezéssel indít, amikor a filmet bevezető riport alanya olyan történetről beszél, amelyet ő is csak elbeszélésekből ismer. A múlt ábrázolása, a „történelem dokumentálása” azonban mindkét alkotó számára lehetőség egy, a történelmi témán túlmutató probléma megjelenítésére: a filmen létrehozott valóság kérdéséről van szó. Bódy és Erdély a valóság dokumentálásáról, annak lehetőségéről vallott nézeteinek filmformába öntéséhez utólag egyaránt beavatkozik a filmanyagba. Az *Amerikai anizs* teljes egészében, a *Verzió* bizonyos részeken. Az önreflexió, amely a filmeket az első képkockától az utolsóig felülírja, a valóságteremtés gesztusára hívja fel a figyelmet. Mintha a múltban készült, az egykori valóságot dokumentáló filmeket látnánk, de olyan formában, hogy ez a „mintha” is mindvégig látható legyen. A két alkotó ugyanakkor lényegesen más nézőpontból tekint film és valóság problémájára.¹⁷

Bódy az *Amerikai anizs*ot az archívok használatának újabb állomásaként helyezi saját művei sorába, harmadéves vizsgafilmje, a *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?* és (az akkor még csak tervezett) *Psyché* közé.¹⁸ Régiesíti a filmanyagot (rongálja, karcolja, fényvillanásokkal szabdálja, a hangot torzítja); „talált”, a filmtörténet őskorszakát is megelőző korból való, a mozi előtti mozgóképes haditudósításnak mutatja. Történelmi dokumentum az 1860-as évekből – az önmaga abszurdítását leleplező „archív imitációt”¹⁹ Bódy a fikció és a dokumentum állandó, feloldhatatlan kettősségének mesterséges megterem-

tésére használja, és a kvázi filmemlék e sajátos ellentmondást nagyítja fel. Az „álarchív talált film” eredeti ötletét is – mint Bódy minden releváns tervét – a filmi jelentés létrehozása, ennek a műveletnek a kifejezése motiválja. (Gondoljunk a szálleresztre, vagy például arra, ahogy a film végén szaggatott vonallal előre jelzi Fiala János tüzetiszt útjának irányát.)

Az 1882-es koncepció per egy epizódjának, Scharf Móríc hamis tanúvallomlásának a megfilmesítésekor Erdély Miklós nem a történelmi tények, hanem a „valóságok” után nyomoz. A jelentések sokrétegűségét és a film manipulációs lehetőségét látja Scharf Móríc, a tiszai széljáró per „tanúja” történetében.²⁰ Az *Amerikai anizs*ban is ott a manipuláció lehetősége, amikor Bódy az archaizált formát mint film előtti filmes dokumentumot állítja elő, de épp azért, mert ez képtelenség, fel is oldja a manipuláció lehetőségét.²¹ A *Verzió*ban is megtaláljuk az utólagos beavatkozás jeleit, a kimerevítést, lassítást, s az imbolygó kamera, a dekomponált beállítások, valamint az erősen szemcsés nyersanyag is a „mintha dokumentum” hatását fokozzák. A *Verzió* azonban a „valóságok” összefonásával elbizonytalanítja a nézőt. (Négy valóságszintet tudunk szétválasztani: a hamis tanúvallomás betanításának jelenete, e fiktív szöveg képi megjelenítése Móríc képzeletében, szintén az ő képzeletének kivetüléseként, vonzódása Solymosi Eszterhez, valamint a filmkészítés körülményei a film elején és végén.) Scharf Mórícnak olyan eseményről kell tanúskodnia, amit nem látott, vagyis csak elképzelni tudja. Emlékezet helyett a képzelet lép működésbe. Miközben Scharf Mórícot Recski csendbiztos hamis tanúvallomás magolására kényszeríti, az elképzelt történet – Solymosi Eszter meggyilkolása – a fiú fantáziájában fokozatosan saját élményévé válik. Maga a film is így működik: azt az érzést kelti, mintha dokumentálná a vallomás kényszerű megtanulásának fenyegetett légkörét, s a gyilkosság fiktív történetének interi-

Verzió

orizációját, a belső „élmény” kialakulásának menetét – miközben tudjuk, s a filmforgatás körülményeinek bemutatásával a film is jelzi, hogy mindezt csak a film „képzelte el”. A *Verzió* mégis úgy állítja egymás mellé a „valóságokat”, hogy nem jelöli meg, különíti el az „elképzeltet” és a „valósat”, így a nézőt zavarba hozza, és szembesíti manipulálhatóságával.

Magánsorsok és kollektív emlékek – archivált történelem

Nem a BBS-ben, hanem a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készítette Bódy Gábor és Tímár Péter 1978-ban a *Privát történelem* című filmet. A Bódy nevéhez fűződő „második tekintet” célja itt a történelmi korkép felmutatása, a kortárs látószögéből. A korabeli magánfelvételekből összeállított filmetűd gondolatát Bódy már korábban, 1975-ben megfogalmazta. „Az amatőrfilmek és a korabeli híradók, dokumentumok összeállításából (helyenként párhuzamos, osztott képmezős vetítésből) a történelem és a privát tudat összefüggéseit vagy eltéréseit dokumentáló vi-

20 A *Verzió*t a „manipuláció” alapján értelmezi Kovács András Bálint *Dilettantizmus és valóságteremtés* című tanulmányában (in *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Budapest, Balázs Béla Stúdió, 1984).

21 Talán ezért szólja le Erdély egy beszélgetésben a filmet: „Csupa tityi-totyí [...] Egy időtlenség az egész.” Erdély az *Amerikai anizs* opponense a BBS-vitában. Bár a filmről nincs túl jó véleménye, elmondása szerint az ő védőbeszédének köszönhetően indult sikeres útjára a film. Ld. Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.), in Erdély Miklós: *A filmről*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 21. Másutt a film újszerűségét dicséri, s kritikája árnyaltabb. Ld. Erdély Miklós: *Amerikai anizs*, uo. 186–188.



Privát történelem

22 Bódy Gábor: Privát történelem. Tématerv, in: Peternák Miklós (szerk.): Végtelen kép, i. m. 19.

23 „Egy harántimpulzus kellett, hogy felismerjem, hogy Bódy és Tímár filmje, a *Privát történelem* tulajdonképpen a privát film spiritusát tárja fel.” (Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs, *Metropolis*, 1999/nyár, 115.)

24 A *Privát történelem* és a *Privát Magyarország* összehasonlításáról is szól Forgács András tanulmánya: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film, *Metropolis*, 1999/nyár.



Privát Magyarország

zuális krónika állítható össze.”²² Bódyék pontosan látják, s huszonöt perces munkájuk újdonságát többek között annak köszönhetik, hogy a családi, amatőr felvételek a filmkultúrának egy politikailag és kulturálisan kevésbé vagy egyáltalán nem kontrollált szeleete. Miközben a privát archívok kétségtelenül Bódy filmnyelvi kutatásainak újabb terepe, az alkotópáros célja ugyanakkor a két háború közötti Magyarország történelmi helyzetének, hangulatának vizuális rekonstrukciója. Ebben a kép- és hangkavalkádban (családi filmek, plakátok, politikai beszédek, fotók) – Bódy korábban megfogalmazott filmtervének megfelelően – a privát élet és a történelem egy ideig párhuzamosan létezik, a kettő majd csak a deportált zsidók menetében ér össze. A *Privát történelem* talán legtöbbet idézett pillanata a győri halálmenet, ahol a sárga csillagot viselő nő belenevet a katonatiszt kamerájába. Ez a valószínűleg a kamera és a filmezés kiváltotta reflex a film legdrámaibb, legelképesztőbb képsora. A történelem beavatkozik a magánszférába, a magánélet képeit nem tudjuk többé függetleníteni a külső kontextustól, a „nagy folyamatoktól”.

A *Privát történelem* nem epikus szerkezetű, nem kap hangsúlyt a személyes sors történet – Forgács Péter viszont, aki az amatőrfilmeket 1983 óta gyűjtő és megmunkáló, egyedülálló, szisztematikus tevékenységét épp e film hatására kezdi el,²³ a magánsorsok elbeszélésére helyezi a hangsúlyt. Az egyre bővülő, folyamatosan alakuló filmes emlékmű, a *Privát Magyarország* sorozat (amelynek több darabja a BBS-ben készült) 1988-ban indult.

A *Privát történelem* és a *Privát Magyarország* első filmjének (Bartos család) kapcsolatához tartozik, hogy ugyanabból a materiából dolgozott Bódy, Tímár, majd tíz évvel később Forgács. Nevezetesen Bartos Zoltán anyagaiból. Az alapötlet és a „mintafilm” tehát Bódyéké, de Forgács a feldobott lehetőségből teljesen autonóm alkotásokat, illetve szervesen építkező sorozatot hozott létre. Nála az archív nem a filmnyelvi kutatás terepe, a kezéből kikerülő, megmunkált régi anyagok elsődlegesen nem a filmi jelentésre kérdeznak rá. Forgács emlékműtést végez, és az emléknymokból rak össze sors történeteket, a magánvilágokon keresztül pedig egy történelmi kor, főként a harmincas és a negyvenes évek magyar polgári középosztályának életvilága rajzolódik ki. Bódy és Tímár a korszak történelmét rekonstruálták, Forgács mindenekelőtt élettörténeteket rekonstruál.²⁴

Az archív anyagok értelmezése Bódyék esetében nem mozdult el az egyéni élettörténetek irányába – Forgácsot viszont az emberi életutak „kirkása” érdekli. A talált filmanyagból rendkívüli arányérzékkel állít össze egyéni és családi sorokat. Csupán az élettörténetek és családi kapcsolatrendszer vázát adja (ennél sokkal többet nem is adhat, hiszen a filmek időben hiányosak, kihagyásokkal), állapotokat, helyzeteket mutat, az összefüggéseket legfeljebb gyanítjuk, az ok-okozati viszonyok talán derengenek. A Bódy és Tímár keze alatt formálódó régi anyagokból nem érződik az elmúlás – Forgács filmjeiből erősen sugárzó – szomorúsága. A múlt lelassított életvilágát – Forgács András szép kifejezésével –, a „hétköznapi költészetét” a képek, a hanghatások és Szemző Tibor minimálartos zenéje teljes szimbiózisban hozzák létre. Az idő múlásával kibontakozó életutak pedig epikussá teszik a filmeket. A *Dusi* és *Jenő* felvételei például az ötvenes évekig követik a szereplők életét. N. úr a naplójában az '56-os forradalom halottait is filmre veszi, az utolsó képek 1967-ből valók. (Ő nyolc gyermeküket örökíti meg, többségük '45 után született – mintha az abnormális ötvenes évekkel feleselne a családpépítés, a privátszféra stabilitása.) Egyetlen filmen és családi történeten belül látjuk a békebeli idillt és a deportálásokat, a szétbombázott fő-

várost és Sztálin éljenzését. Mindezt ugyanaz az ember rögzíti: a filmek erejét a dokumentálást végző személy állandóságának és a külvilág (gyakran radikális és traumákkal teli) változásának együttállása adja.

A *Privát Magyarország* valamennyi darabja arról szól, hogyan ér össze a személyes életvilág és a történelem. Az előbbi az ismétlődés és a kontinuitás terepe, míg a történelem beavatkozásával a biztonságot bizonytalanság váltja fel. A mindennapiság és a történelem kontrasztja két módon jelenik meg a filmekben. Az amatőr filmes dokumentálja a történelem eseményeit, ahogy N. úr például a Felvidék visszacsatolását, avagy a *Dusi* és *Jenő*beli férfi a munkaszolgálatosokat vagy a szétbombázott fővárost. Az előzőt nem kizáró másik megoldást pedig Forgács beavatkozásai jelentik, amikor a magánélettel az utókor nézőpontjából és tudásával állítja szembe a párhuzamosan zajló történelmet. Az utóbbira talán a legszebb példa *Az örvény*. Pető György, a családi krónika megörökítője, a békebeli polgárság életét éli. Teniszeznek, csónakázik, vadászik, zenél, szeret. Miért nem éri a veszélyt? – kérdezzük akaratlanul is mai tudásunkkal és Forgács irányításával. Pető kameráját a munkaszolgálatra is magával viszi, egészen kivételes felvételeken láthatjuk a történelmi katasztrófa első, hűsbavágó jeleit. A szereplők azonban mindent megtesznek, hogy úgy folytassák az életüket, mint a vészjelzéseket megelőzően. Forgács filmjei épp azt tanúsítják, hogy élhető privát lét a történelmi vészhelyzetekben is létezik, pontosabban, mindent megteszünk azért, hogy létezzék.

A magánéletet, családi eseményeket vagy épp a közélet szereplőit és a környezetet, a külvilág történéseit megörökítő amatőr filmesek az emlékezetnek dolgoznak. Saját életük, a pillanatnyi jelen dokumentátorai, egyúttal azonban, akaratlanul, a múlt archiválói is. Minden privátfelvételen elkerülhetetlenül ott a kor ízlése, tárgyi környezete, felsejlenek a mindennapi rituálék, körvonalazódnak a családi és társadalmi szerepek. Ezért tekinthetjük Forgács Pétert a múlt kultúrantropológusának.²⁵ Nem tér-, hanem időbeli távolságot kell áthidalnia; nem távoli földrészekre utazik a „másikat” megismerni és megérteni. Forgács időben utazik vissza, tőlünk hozzánk, magyartól magyarig. A *Privát Magyarország* filmjei saját teret és időt fognak keretbe, ahol valakik sajátos életüket élik. Forgács megfigyelő, a megfigyelők megfigyelője. Az amatőr filmes megörökíti saját életvilágát, Forgács utólagos „jelenlétével” beavatkozik a rögzített világba, s a megfigyeltek életének újabb értelmezését tárja a néző, a nyilvánosság elé. Megmutatja a talált tárgyat, a filMLELETET, ugyanakkor megváltoztatja az eredeti filmek szerkezetét, funkcióját és státuszát: epikus történetet szerkeszt, az egyéni emlékezetet átveti a kollektív emlékezetbe – a „home movie-ből” műalkotás születik a keze alatt.

Az egy személyben filMLELET-mentő, kultúrakutató, történész és rendező Forgács Péter kitaróan, szinte megszállott következetességgel tárja fel a magyar (és most már nem csak a hazai) múlt magánélet-világa és a kollektív tudat vizuális emlékezetét. (Az anyag folyamatosan bővül. A jelenleg tizennégy részből álló *Privát Magyarország* sorozat mellett például a spanyol polgárháborúról készített hasonló eljárással filmet 2005-ben *A fekete kutya* címmel.)

Az elsődleges, szétválasztott tapasztalatot a másodlagos emlékezet képes csak átlátni, rendszerezni. Forgács ezt az emlékmunkát végzi el, és a vizuális magánélet-világokkal hozzájárul a kollektív emlékezet korábbi képének átalakításához.



Privát Magyarország

25 Kultúrakutatói érdeklődésére utal a rendezőnek a magánfotók szimbolikájára vonatkozó megnyilatkozása: „Évek óta forgatom a fejemben egy kultúrantropológiai dolgot megírását.” (Határesetek. Forgács Péterrel Vasák Benedek Balázs beszélget, i. m. 12.)



Müllner András
Montázspolitiká
Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben

A neoavantgárd és a montázs fogalma

A neoavantgárd művészeti irányzata, minden teoretikus és művészi ellenkezés dacára, ma elfogadott kanonikus trend a művészeti intézményrendszerben. Bizonyos, hogy annak idején, az irányzat műveinek megtapasztalásakor, a kompromisszumra való hajlam, a korrumpálhatóság, a konzumművészet vagy az oportunizmus vádját ez az elfogadottság¹ hívta elő – leginkább persze a klasszikus avantgárd kutatóiból, akik hajlamosak voltak a megalkuvás nélküli radikalitást kiszemezgetni a század eleji mozgalmakból, és figyelmen kívül hagyták a szubverzióval *párhuzamosan* zajló (ön)kanonizációt, illetve kánoni „közelséget”.² A historikus szemlélet képviselői, bár tudják, hogy a hatvanas évekre maga a klasszikus avantgárd is piaci tényezővé vált, azzal érvelnek, hogy az egykori avantgárd művészeti intézmény-kritikája következetes volt radikalizmusában, akkor, abban az időpillanatban, ezzel szemben a neoavantgárd restaurálta a műalkotás kategóriáját (Peter Bürger).³ Magyarországon a legtöbbet hivatkozott és kritizált munka az *Izmusok-sorozatban* megjelent A *neoavantgarde*, amely másképp kirekesztő, mint Bürger monográfiája. Szabolcsi Miklós bevezető tanulmányában alig említi magyar vonatkozást,⁴ és a dokumentumok között sem találni ilyet (szakítva az *Izmusok* korábbi hagyományával); azonkívül, ha nem is olyan egyértelműen elutasító a neoavantgárd piaci szerepvállalását illetően, mint Bürger, de mindenképpen ambivalens módon nyilatkozik meg a jelenséggel kapcsolatban. Elismeri a neoavantgárd műfajok létjogát, az avantgárd célok és eszközök sajátos neoavantgárd újrafelhasználását, és feltételeken el képzelhetőnek tartja az avantgárd *mindenkori* aktív művészetalkítását.⁵ Ugyanakkor a neoavantgárd mozgalmak részéről megnyilvánuló „hamis tudatról”, ideologikus vakságról beszél, és a művészetszadalmában elfoglalt helyének megváltozását követő elidegenedett reakcióként értelmezi azt.⁶



Partita

¹ A művészek részéről ez az elfogadás elfogadása, vagy – ahogy Tom Wolfe rosszmájúan, a hatvanas-hetvenes évek New York-i művészeti szcénájára mondja – a Darutánc (*Boho Dance*) utáni Elhálás (*Consummation*). Lásd Wolfe, Tom: *Festett malaszt*, ford. Bartos Tibor, Európa, Budapest, 1984, 16–17.

² Ezt a piachoz és a kánonhoz való „közelséget” Wolfe már a klasszikus avantgárd kapcsán is szóvá teszi (ugyancsak rosszmájúan): „[...] ha az ember a polgárság előtt menekül, mi sem egyszerűbb, összecsapja a festőket meg a tábori állványát és elutazik Tahitibe, vagy legalább Bretagne-ba – Gauguinnak az volt az első állomása. Csakhogy ki más utazott akár Bretagne-ig is? Senki. A többiek nem jutottak messzebb a Montmartre meg a Montparnasse padlásainál, vagyis, számoljunk csak, legfeljebb két mérföldnyire a Champs Elysées-től. [...] Nem, a művész nem akar nagyon eltávolodni...” (Uo. 13.)

³ „Mivel a történeti avantgarde-nak a művészet intézményrendszere elleni tiltakozása már *művészetként* vált befogadhatóvá, a neoavantgarde tiltakozó gesztusa érvényét veszti. Tiltakozásra való igénye már nem tartható fenn, mivel a tiltakozásról bebizonyosodott, hogy céljai elérhetetlenek.” (Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Shurkamp, Frankfurt am Main, 1974. Magyarul lásd *Az avantgarde elmélete*, ford. Seregi Tamás, kéziratban; az idézet *A művészet autonómiájának tagadása az avantgarde által* című fejezetben található.)

⁴ Szabolcsi Miklós: A neoavantgarde, in Krén Katalin – Marx József (szerk.): *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981. A ritka kivétel a *Tűztánc* című antológia, Juhász Ferenc költészete, és egy-két, neoavantgárd műveket közlő folyóirat: az *Új Symposium*, a *Mozgó Világ*, a *Művészet*.

⁵ I. m. 113–114.

⁶ Uo. 37.

7 Uo. 63.

8 Uo. 82.

9 Uo. 90–91, 94.

A „hamis tudat” és az ideológia központi szerepet játszik közelebbi témánkról, vagyis a (neo)avantgárd filmről szóló diskurzusban, de nem úgy, ahogy arra Szabolcsi utal: a szocialista művészet szempontjából a kortárs avantgárd művészet hamis tudata helyezendő kritika alá, míg a nyugati ideológiakritikai alapozottságú elméletek éppen az avantgárd filmek médiumorientált kritikai erejét helyezik előtérbe. Annyit még meg kell jegyezni a neoavantgárd-antológia kapcsán, hogy a legkidolgozatlanabb része talán éppen a filmről szóló. Szabolcsi bevezető tanulmányában a „strukturális hullámról” szólva a *Tavaly Marienbadban* című filmet említi,⁷ a jel- és szimbólumalkotó történelmi érdekességű filmekről szólva Fellinit, Bergmant, Jancsót, Pasolinit,⁸ az elkötelezett neo-experimentalizmus példaként Pasolinit.⁹ Valamint a dokumentumok között egy kiáltványt Jonas Mekastól, és interjúkat Warhollal, Godard-ral, Glauber Rochával – az utóbbit értelemszerűen a *cinema novó*hoz, az előbbieket az underground filmhez köti. A jelek és szimbólumok (vagy allegóriák) felhasználásában kapcsolatot lát a fent említett filmek és a Pop Art hasonló tendenciái között, csak míg azok a történelemből sajátítják ki ezeket, addig a Pop Art a jelen szimbólumait alkotja meg kisajátítás útján. Ez az észrevétel a neoavantgárd vonatkozású BBS-filmek kapcsán rendkívül hasznosnak bizonyulhat; talán még azt is megkockáztathatjuk: Szabolcsi bevezető tanulmányának kritikai revíziója éppen ebből az észrevételből indulhat ki, hogy aztán annak segítségével beemelje a diskurzusba azokat a műveket, amelyeket ő maga rekesztett ki abból.

A kisajátítás gyakorlata az ismétlésre épül, mégpedig a kontextusváltó ismétlésre. Egy allegorikus alapú parabola esetében a történelmi esemény játssza a kisajátítandó „talált tárgy” szerepét (jelmezzel, archaizáló beszéddel, díszlettel stb.), míg az új kontextus egyszerűen a parabola képes beszédét ideális esetben elértő közönség, illetve az azt magában foglaló intézményes szituáció és történelmi (politikai) pillanat. Ez a kisajátítás feszültséget kelt a „talált tárgy” és az új kontextus között, és ez a feszültség mozgást indukál; minél erősebb a feszültség, annál nagyobb a kényszerítő fluktuáció – a folyamat ilyen típusú leírása erősen emlékeztet a metafora feszültség-elméletére. Egyáltalán nem új az a kijelentés, hogy ebben a tekintetben a kontextusok közti radikális váltáson alapuló montázs a metafora rokona. A strukturális (képi-hangi), konvencionális (műfaji) és kontextuális (időbeli-térbeli) szinten lezajló (akár halmozott) montázseffektus ily módon remény szerint többszörösen előidézhetheti a befogadói traumát, akár úgy, hogy a jelenség kataléptikus tudatot eredményez (kísérteties ismétlés merőben szokatlan környezetben), akár úgy, hogy az energiákat felszabadítja. Az avantgárd mindenkori szándéka mindkettőben azonosítható, attól függően, hogy milyen elképzelt társadalmi karaktert kell *provokálni* és milyen *emancipálni* (és a kettő nem is feltétlenül zárja ki egymást). A (neo)avantgárd elképzelés alapján tehát a montázs hasznos eszköznek bizonyulhat a konzerválódás elkerülésében, a tudati mobilizálódás elősegítésében. Tárgy-érték helyett tett-értékkel kell rendelkeznie az avantgárd műnek, még akkor is, ha tárgyakat használ fel a művész. Ez a tett-érték, amelynek sokszor felszólító funkciót tulajdonítanak, áramlás- vagy (egy neoavantgárd mozgalom nevével élve) *fluxus*-szerű létet garantál, és mind az ún. klasszikus, mind pedig a neoavantgárd jellegzetességeként jól azonosítható. A hangsúly tehát a folyamatszerűsége van, szemben a kész műtárggyal, még ha ez utóbbi kihagyhatatlan is mint lépcsőfok. Ezt elméletileg is aládúcolandó vezet be negyedik esztétikai kategóriaként Hilde Hein az

előadást a művész, a mű és a befogadó hagyományos arisztotelészi kategóriái közé.¹⁰ A neoavantgárd fluxus-mozgalom olyan, egymástól igen eltérő műfajai vizsgálhatók így ugyanabból a szempontból, mint a koncept vagy a happening, és a művészeti reflexió mindkét jelenség kapcsán apellálhat a montázsszerűsége. A konceptuális mű a Joseph Kosuth-i elmélet szerint nem-formalista művet jelent; olyan művet, amely fogalmi jellegű és a mű(vészet) *kontextuális* természetére vonatkozó önreflexív, wittgensteiniánus-duchampianus definíciót ad a művészetéről. A happening pedig Szentjóby definíciójában „tettmontázs”. Valójában mindkét tendencia beleillik abba a nagyelbeszélésbe, amit (kissé paradox módon) maga Lyotard épített fel az avantgárd kapcsán. Eszerint a mindenkori avantgárd az ábrázolástól való hátrálás történelmi folyamata. Ez a nagy hitetű eszközről történő lemondást jelenti, intézmény- és hagyománykritikát, strukturális és konvencionális szubverziót. A képbe ténylegesen beleillik a montázs koncepciója, amennyiben az olyan strukturális jegy, amely illúziórombol és elidegenítő mivoltában a dolgok közötti „távolság” megszüntetésére törekszik. A montírozás mint vágás egyszerre jelenti a régi rend felforgatását (ahogy a dolgok megszokott helyükről elkerülnek), és egy új rend létrejöttét (az avantgárd ideológia szerint a montázs az ebben való részvételre szólít fel). Ez magyarázza a montázshoz hagyományosan fűzött forradalmi és utópikus elképzelések létét: a montázsmű „hely” a még meg nem valósult lény számára, mondja Erdély.¹¹ Az avantgárd gondolkörben a montázs ezért egy több szinten érvényesíthető-érvényesülő, konfliktusra alapozott dialektikus struktúra; olyan mediális önreflexiót képviselhet (vagy az elképzelés szerint kellene képviselnie), amely ideologikus társadalmi gyakorlatként mutatja be saját, illúzióra alapozott médiumát – esetünkben a filmi médiumot.

A neoavantgárd és a film

A neoavantgárd művészeti irányzatok és a film kapcsolatának tárgyalása során bizonyos nehézségekkel kell számolnunk. Példának okáért azzal, hogy a „neoavantgárd” filmes műfajként nem használatos, inkább „underground”, „avantgárd” vagy „experimentális” filmeket emlegetnek, ha a főáramtól eltérő alkotások kerülnek szóba. Ezért kérdésként merül fel, hogy a leginkább képzőművészeti kategóriaként szóba jövő „izmus” milyen mértékben alkalmazható a filmművészet területén, közelebbről egyes BBS-filmek kapcsán. Tisztáznunk kell tehát a neoavantgárd (képző)művészet és az avantgárd film viszonyának problémáját, mert ez segíthet annak a kérdésnek a megválaszolásában, hogy milyen szempontból beszélhetünk, ha egyáltalán, neoavantgárd (jellegű) film(művészet)ről. Kiindulásképpen érdemes néhány megjegyzést tenni a neoavantgárd fogalmának hatóköréről, kitérni a fogalomhasználatban érzékelhető anomáliákra, illetve a neoavantgárd kapcsán lezajlott és zajló vitákra. Egyáltalán: mi a viszony az avantgárd és a neoavantgárd között?

A fentiekből következően ez nem a filmtörténet ügye. Az „avantgárd film” cím-kéje – a neoavantgárd által keltett, a (képző)művészet elméletének és történetének egyéb tárgyairól folytatott vitáktól érintetlenül – megbecsült fogalom a filmes szinonimaszótárban (még ha a következő fogalmak nem is a megszokott értelemben egymás szinonimái): avantgárd film, experimentális film, abszolút film, költői film, vízionárius film, absztrakt film, független film, underground film,

¹⁰ Hein, Hilde: Az előadás mint esztétikai kategória, in Szőke Anna-mária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool – Balassi – Tartóshullám, Budapest, 2000.

¹¹ Lásd Erdély Miklós: [A tézisek mellé...], in uő: *Művészeti íráskok. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.*, szerk. Peternák Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 132.



Kentaur

amatőrfilm, alternatív film, materiális film, strukturális film, ellenfilm stb. Közülük többet érveléstől és kontextustól függően lehet az avantgárd egy-egy műfajának vagy szinonimájának tekinteni. Leginkább akkor látjuk meg e terminusok tartalmát, ha ellentétükkel együtt szemléljük őket; azokkal a jelenségekkel együtt, amelyeket vagy kritizálni és ellensúlyozni, vagy kívül rekedvén azokon, a maguk módján megvalósítani igyekeznek. Az amatőrt például a professzionálissal; az undergroundot vagy ellenfilmet a mainstreammel; a függetlent a kommercialissal; a költői filmet az epikus filmmel; az absztrakt–abszolút–strukturális–materiális filmet a filmes „figurativitással”, vagyis egyik oldalról a narratív (játék)filmmel, a másik oldalról a dokumentumfilmmel, tágabban és elnagyoltan a nem-reflexív mozgóképes reprezentációval. Végső soron ezek még akkor is relatív ellentétek, ha fennállásuk nélkülözhetetlen az avantgárd identitás kialakulása és fenntartása, valamint nem utolsósorban a klasszifikáló tudományos identitás számára.

Három-négy évtizeddel ezelőtt az avantgárd és a neoavantgárd közti ellentét sokkal kevésbé tűnt relatívnak, legalábbis a marxista művészetelmélet, és annak is egyes képviselői számára. S ezzel visszatérhetünk a kiinduló problémafelvetésre. Emellett az oppozíció mellett érvelt kritikai–hierarchizáló alapon Peter Bürger az avantgárd elméletéről írott, híres és sokat bírált (fent már érintett) könyvében, elsősorban a képzőművészet kapcsán. Bürger többek között Adorno fogyasztói társadalom kritikájára építi elméletét, és ezért a neoavantgárd mozgalmak (kevésbé szükségszerűen, mint inkább ideologikusan) kívül rekednek azon mint olyanok, amelyek a történeti avantgárdot epigon módra ismétlik, annak intézménykritikáját domesztikálják, és opportunistá módon behódnak a kapitalista művészeti piacnak (Bürger számára Warhol a legnagyobb opportunistá).

Bürger avantgárdról szóló elmélete az idők során megkapta a maga kritikai válaszait.¹² Az egyik (talán legalaposabb, de mindenképpen legterjedelmesebb) válasz a Dietrich Scheunemann által vezetett, szándéka szerint Bürger elméletének revízióját elvégző program, eddig megjelent három kötetével.¹³ A kötetek több tanulmányában érvényesül a filmes szempont, talán éppen azért, mert Bürger nem részesíti kitüntetett figyelemben a filmet, sőt mondhatni, rövid úton kizárja a vizsgálódási köréből. „A film, mint tudjuk, fotografikus képek egymásra következésén alapul, melyek a gyorsaság következtében, amivel szemünk előtt elhaladnak, a mozgás benyomását keltik. A képmontázs a film alapvető *technikai eljárása*; nem egy bizonyos művészi technika, hanem a médium által adott.” Jennifer Valcke több szempontból kritizálja Bürger montázsfelfogását, ezek közül számunkra a filmi montázszt leértékelő bürgeri tétel kritikája érdekes. Valcke Hans Richtert idézi a filmi montázs és a festészet egymást kölcsönösen megtermékenyítő kapcsolatáról, illetve a montázsról mint „egy totálisan új tapasztalat kifejezéséről”. Ez az új tapasztalat majdnem minden művészeti ágban megfigyelhető volt, például a színház és az irodalom is egyként fogékonyra vált erre a technikára. „Bürger érvelése különösen rövidlátónak bizonyul a Walter Ruttmann és Man Ray munkáitól Szergej Eisenstein és Dziga Vertov munkáiig ívelő avantgárd film elméleteinek és gyakorlatának fényében, amelyekben a montázs a kompozíció uralkodó technikája, vagy Eisenstein szavával a film kultúrájának »axiómája«.” Vagyis a montázs, érvel Valcke, nem csupán a filmkészítés inherens technikai eljárása, hanem kreatív elv és gondolkodásmód: ahogy *felfogunk* képeket más képek társításával, vagyis más képek közegében. „A film esztétikájának ez a fragmen-

tális mintája olyan jellegzetesség, amely felett más kortárs művészeti formákkal osztozik.”¹⁴ A montázs tehát olyan eljárás, amely egyként jellemző a képzőművészetre és a filmre (anélkül, hogy ragaszkodnánk az eredet és az elsőbbség kérdésének tisztázásához). Bürger azonban ellenáll a technikai sokszorosítás művészeti diskurzusba való bevezetésének, és ez a hárítás a teremtő kéz kultuszából fakad. Mégis furcsa mindez, tehetjük hozzá, hiszen éppen Bürger volt az, aki a montázst (pontosabban tehát a montázs hagyományos képzőművészeti megvalósulását) Walter Benjamin allegória-fogalmából vezette le. Az allegória benjamin fogalma viszont szerves módon összefügg a Benjamin által szintén elsőrendű problémaként kezelt technikai sokszorosítással, mondhatni annak *történeti mintáját* adja. Valcke tanulmánya végén idézi Benjamin Buchlohot: „A montázs eljárása az, amelyben minden allegorikus elv beteljesül: a kisajátítás és a jelentés kiürítése, a töredékesség és a töredékek dialektikus egymás mellé helyezése, valamint a jelölt és a jelölő elválasztása.”¹⁵

A jelölő és jelölt szétválasztásának elve korrelál a Peter Wollen által leírt avantgárd filmes iránnyal. Bár hozzá kell tenni, nem abszolút módon, hiszen az avantgárd film is többféle, és a hatvanas évekbeli strukturális-materiális irányzat Wollen szemében paradox módon éppen az André Bazin-féle ontologizmushoz kanyarodik vissza, továbbá nem jelent lényegi különbséget, hogy ez utóbbi a *forogás előtti esemény* filmen történő ontológiai rögzítést vallja, míg az előbbi magának a *film* *anyagának* a reflexív, de a jelölést megkerülő közvetlen megjelenítését célozza.¹⁶ Egy másik tanulmányában Wollen különbséget tesz kétféle kortárs (hatvanas évekbeli) avantgárd filmes irányzat között, és a klasszikus avantgárd szubverzív eljárásai örökösének végső soron a Godard-féle avantgárdot tartja. Itt használja a „történeti avantgárd” kifejezést, de ez nála nem jelent többet, mint amit a jelző sugall. Számára tehát pusztán történeti relevanciája van a korai és a későbbi avantgárd közti megkülönböztetésnek, kritikai és értékalapú aligha. Wollen a klasszikus avantgárd *képzőművészet* és a hatvanas évek avantgárd *filmje* között teremt szerves kapcsolatot: Godard-ról mint avantgárdról beszél, ugyanúgy, ahogy Picassóról vagy Braque-ról. Ezeket az időben elváló művészeket és műveket szerinte tehát az avantgárd radikalizmus köti össze, amely a *coupure*-re, vagyis a törésre koncentrált. „Úgy gondolom, Picasso és Braque újításai egészen korán egy kritikai szemiotikai elmozdulást jelentettek, a jel és a jelölés megváltozott koncepcióját és gyakorlatát, amit ma egy tér felnyitásaként értékelhetünk, a jelölő és a jelölt szétkapcsolásaként, hangsúlyeltolódásként a jelölt és a referencia, vagyis a realizmus klasszikus problémájáról a jelölőnek és a jelöltnek magán a jelen belüli problémájára.”¹⁷ Ez a *munka* Wollen számára avantgárd természetű, végezzék akár a második világháború előtt, akár utána (még ha tehát nem zárja is ki, hogy egyes avantgárdok a szubsztancialitás bűnébe esnek a materializmus takarásában).¹⁸ Ha Bürger nézeteivel szemben elfogadjuk, hogy ezt a munkát a maguk módján neoavantgárd művek is bemutatathatják, akkor a kérdés az, mindezt miként teszik, illetve (témánkhöz közelítve) milyen módon teszi ezt a BBS-ben készített kísérleti film.

Gondolatmenetünket illetően nem mellékes, hogy a montázs kitüntetett szerepének hangsúlyozása nem jelenti a neoavantgárd aktivitás egyetlen fogalomba sűrítését, pusztán arról van szó, hogy a fent már érintett allegorikus alappal rendelkező montázs elméleti és gyakorlati szinten is erős szerepet játszik ebben a tevékenységben. Ahogy az egyik oldalról a montázs, ha nem is kizárólagos, de lé-

¹⁴ Valcke, Jennifer: Montage in the Arts: A Reassessment, in Scheunemann (szerk.): *European Avant-Garde...*, i. m. 305.

¹⁵ Uo. 306.

¹⁶ Wollen, Peter: „Ontology” and „Materialism” in Film, in uő: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982, 206.

¹⁷ Wollen, Peter: The Two Avant-Gardes, in i. m. 95. Magyarul lásd Peter Wollen: A két avantgárd. *Aper-túra*, 2006/tél, ford. Müllner András. www.apertura.hu/2006/tel/wollen

¹⁸ Ezt a kontinuitást sugallja Peter Miklós is a szerkesztésében megjelent *F.I.L.M.* című tanulmánygyűjtemény bevezetőjében: „Az 1960-as évek közepével jelenik meg Magyarországon – elszigetelten, kevesek számára hozzáférhetően, de annál erőteljesebben, s igen jelentős hatással – az a korszerű művészeti avant-garde gondolkodás- és alkotásmód, mely a 20-as, 30-as években és az 1945–48 közötti rövid időszakban is megjelent.” Peter Miklós: A magyar avant-garde film, in uő (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 25. – Látható, hogy (a fent említett Bürgerrel ellentétben, illetve Wollennel párhuzamosan) Peter Miklós az avantgárd poétikai egységére szavaz, még akkor is, ha, mint hangsúlyozza, a politikai feltételek ennek az egységnek a kontinuu voltát újból és újból lehetlenné tették.

¹² Vö. Lüdke, W. M. (szerk.): *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1976; Buchloh, Benjamin: Theorizing the Avant-Garde, *Art in America*, 72. (1984. november); Foster, Hal: What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70. (The Duchamp Effect) (1994. ősz), 5–32.; Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004.

¹³ Scheunemann, Dietrich (szerk.): *European Avant-Garde: New Perspectives*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 2000; Scheunemann, Dietrich (szerk.): *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2005; Graf, Alexander – Dietrich Scheunemann (szerk.): *Avant-Garde Film*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2007.

19 Bácskai Lőrén István *Igéz*et (1963) című filmje (Mészöly Miklós-sal a főszerepben); Huszárik Zoltán 1965-ös *Elégiaja* (Bódy Gábor számára ez a film az első példája a tudatos filmnyelv alkalmazásának); Tóth János 1970-es *Arénája* (ez a film sűrű kulturális archívum, amelyben az aréna a montázsszekvenciák következtében egy növekvő metaforarendszer kezdőpontjának szerepét tölti be), *Moziképe* (1976) vagy *Stúdijai* (1974 és 1975; ez utóbbi pár darab a filmnyelvi sorozat keretében készült, „kizárólag műhelytanulmányok”, olyan visszatérő motívumokkal, mint gyertya és lángja, lencsében torzuló láng, filmszalag, alkímiai jelek stb.); Bódy Gábor *Négy bagatellje* (1972–1975); Tímár Péter trükkoperatőri korszakából származó városfilmje, az 1976-os *Visus* (Ruttman *Berlin...*-jére és *Vertov Ember...*-ére emlékeztető film, ilyen fejezetekkel, mint „A látás anatómiája”, „Fényérzékelés”, „Kon-túr”, „Fénytörés”, „Rezonancia”). A vizualitás térén alkalmazott montázsok ezeknek a filmeknek a túlnyomó többségében kiegészülnek a kortárs zeneszerzők alkotásaival; nem egy közülük maga is forgatott filmet a Stúdióban. Csak néhány példa: az *Igéz*etben a Sepsey- és a Szécsi-vonósnyesről felvett képek és az általuk előadott Eötvös Péter-darab adja az ózdi kohóban végzett munka képeinek ellenpontját; az *Arénához* szintén Eötvös Péter komponált zenét; a *Visushoz* Vidovszky László zenéjéből vettek részleteket.

20 Bódy Gábor a BBS-beli *Filmnyelvi sorozat* egyik forrásaként „a művészeti avantgarde azon törekvésé[re]” jelölte meg, hogy „kifejezési körébe vonja a kinematográfiát”. Bódy Gábor: *Kreatív gondolkodó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon*, in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, Múcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 267. Ez a törekvés nemcsak az említett sorozat forrásként azonosítható, hanem a BBS történetén a hatvanas évek végétől végigívelő tendenciaként is.

21 Fontos megjegyezni egyrészt, hogy más alkotók filmjei is végez-

nyegi összetevője a neoavantgárdnak, úgy a másik oldalról hangsúlyozandó, hogy értelem-szerűen nem a neoavantgárdból származik át a kísérleti filmbe. Mint fent említettem, az (experimentális) filmesek közül sokan számba jöhetnek, akik számára a montázs alapvető eljárás nemcsak ún. természetes vagy egyszerű dramaturgiai formájában, hanem „intellektuális” funkciójában is. Lévéen elsősorban filmesek, ez az intellektualitás vagy dialektikus jelleg számukra a filmi önreflexió egyik eszköze.¹⁹

Az alább bővebben tárgyalandó Erdély Miklós azonban inkább a képzőművészeti vagy akcionista (aktivista) neoavantgárdtól érintve, abban tevékenykedve, adott esetben annak poétikáját kidolgozva kezdte meg és folytatta pályáját, és e tevékenysége részeként forgatott filmeket a Balázs Béla Stúdióban, amelynek során kísérleti filmkészítőként a montázs lett eljárása egyik központi fogalma és eszköze.²⁰ A művészettörténeti konszenzus olyan neoavantgárd alkotónak tekintti őt, aki nem filmsként kezdte (bár akként akarta), és a filmkészítés csak egy volt az általa gyakorolt egyéb művészeti tevékenységek között.²¹ Filmjei kisebb-nagyobb mértékben szoros kapcsolatban álltak a BBS-ben folyó filmnyelvi kísérletekkel. Ezeket a filmeket valahol középen helyezhetjük el a dokumentumfilm és a film anyagosságára koncentráló strukturális-materiális film között. Nem dokumentumfilmek, és bár néha megtévesztő dokumentarista hatással operálnak, csak szimulatív módon használják a dokumentumfilm stílusjegyeit. Nem is játékfilmek, mert a játékfilmes kódok hasonló, szimulált módon kisajátítottak, mint a dokumentumfilmes kódok esetében. Nem absztrakt, nem „képzőművészeti” filmek, mint például Mauer Dóra vagy Birkás Ákos filmjei, bár élnek ilyen megoldásokkal; nem is szoros értelemben vett montázsalapú filmnyelvi kutatások, ahogy azokat Huszárik, Tóth, Tímár vagy Bódy folytatta, bár az osztályozás, ahogy beljebb kerülünk a probléma sűrűjébe, egyre nehezebb, és minden bizonnyal egyre inkább relatív. Mégis, majd mindegyikből őriznek magukban nyomokat ezek a filmek, és többek között ez az összetettség, többretegűség vagy műfaji szinkretizmus adja experimentális jellegüket. Az a törés, ami ezekben a montázssra hangoztított filmekben végbemegy, több szinten zajlik. Beszélhetünk egy/a nyelvi vagy mediális konvencióval való szakításról, és ezzel szoros összefüggésben a művészeti témákat érintő hallgatólagos szabályok és konvenciók felmondásáról. E több szinten lezajlott szakítás következménye egyébként az lett, hogy az alább részletesebben elemzendő *Verziót* (1979) betiltották. Bár a botrány, hogy egy ilyen régi, az avantgárd dal hagyományosan asszociált fogalmat idézzünk fel, nem strukturális tényező, ahogy a tabu fogalma sem az, ám végső soron a Wollen által említett szakítás sem strukturális jegy, csak a (befogadói) konvencióval való összehasonlításban nyeri el érdemi szerepét. Az itt érintendő filmek



Archaikus torzó

mindegyikét a konvencióval való „botrányos” szakítás, a tabusértés formájában jelentkező konfliktus jellemzi, de ez a filmi jelölő maximális kiemelésével, előtérbe állításával vagy (a prágai strukturalisták szavával élve) *aktualizációjával* történik, mondhatni a jelölő különböző szintjein dramatizált konfliktussal megy végbe. A jelölő szintjén levezényelt konfliktus éppen a magyar (neo)avantgárd²² számára elsőrendű inspirációs forrásként szolgáló eisensteini hagyomány szerint idéz elő olyan következményeket, amelyek az adott struktúrán túli hatásokban jelentkeznek. Mint látni fogjuk, a tanulmányokban, esszéekben, pályázati szövegekben, rövid leírásokban hangot kapó, a filmek hatását ecsetelő avantgárd ideológia nagyon is számolt a montázs struktúrájából fakadó hatással, sőt kifejezett célja volt a tudat átalakítását eredményező hatás. A provokáció, a tabusértés, a botrány, a cenzurális tiltás mind ezzel, vagyis a jelölő szintjén történő, montázsok sorozatában megjelenő konfliktussal van összefüggésben.

A montázs Erdély Miklós-i koncepciója és a *Partita*

Erdély Miklós több filmelméleti tanulmányt írt, ezek közül a legelső és egyben az egyik legfontosabb a programadónak számító *Montázsséhség* 1966-ból.²³ Ebben a tanulmányban Erdély a montázs klasszikus avantgárd képzőművészeti és filmes hagyományának példáit sorolja, és Eisensteinre hivatkozik: „A költészet – mint arra Eisenstein *A filmszerűség és a képrásjel* (!) című tanulmányában rámutat – ősidők óta montázstechnikával dolgozik. Mégsem lehet szó nélkül hagyni a képeknek azt az áradatát, ami a költeményeket a legutóbbi időben elborította, hogy szinte minden egyebet kiszorított. Nehéz ezt a jelenséget másképp értékelni, mint a művészettszerte mutatózó montázs-éhség tüneteként.”²⁴

Ez az idézet magyarázza a tanulmány címét, és a költészetre való utalással bevezeti azt a gondolatot, amelynek kifejtése során Erdély a montázs költői lényege mellett érvelhet. „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.” Az idézetben a „szimbolikus értelmet nyer” kifejezést úgy értjük meg, ha szembeállítjuk azzal a jelenséggel, amikor a filmkép konvencionális és szimbolikus értelmét inkább „hozza”, mint „nyeri”. A tanulmányban nemcsak a hivatkozás formájában történő elődkijelölés helyezi előtérbe Eisensteint, hanem az itt használt retorika is erősen emlékeztet az orosz rendezőre, annak a montázs szervességét, élettelségét, sejtességét hangsúlyozó fordulatára (még ha Erdély egy bizonyos ponton, Dovzsenko *Föld* című filmje kapcsán vitatkozik is Eisensteinnel). Ez az együtthangzás aztán a montázs forradalmiságának elvében ér csúcspontjára, amely egyenes következménye a montázssalkotó elemek dialektikus viszonyának, „szerves” fejlődésének, és amelynek igazi célja a mű struktúráján túlmutató, provokatív botránykeltés vagy szuggesztív megvilágosítás formájában jelentkező *mozgósítás* – amikor tehát a film értelmét „nyer” a befogadás jelenében. Erdélynek majdnem minden montázsról szóló szövegében, így a *Montázsgesztus és effektus* címűben is kibomlik ez az érvelés, jól mutatva, hogy a klasszikus avantgárd számára elsőrendű fontosságú *tett* az (adott esetben neoavantgárd) mozgókép kapcsán a mozgás előidézte mozgósítás révén tud „életbe lépni”. „A montázs [...] ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe. S mikor azt más összefüggésben újra összeszereli, akkor a hagyományos szemlélet számára fel-

nek az Erdély által készített filmekhez hasonló munkát. Szentjóbby Tamás *Kentaurja* (1975/1985) vagy Hajas Tibor *Öndívatbemutatója* (1976) hasonló radikálitással alkalmazza a montázst. (Hornyik Sándor e kötetben olvasható tanulmányában elemzi ezeket a filmeket, hangsúlyozva a montázs bennük játszott meghatározó szerepét.) E filmek jól láthatóan olyan neoavantgárd nyomokat viselnek magukon, amelyek a szóban forgó alkotók képzőművészeti vagy akcionista tevékenységéből származnak át, s a nyomok mint adaptációk éppen a filmi médium reflexív szemléletének felépítésében vállalnak szerepet. A Balázs Béla Stúdióban másrészt több olyan film található, amely dokumentuma egy-egy neoavantgárd művész által végrehajtott akciónak. Ilyen például Beke László és Maurer Dóra *Nézetek I.* című 1985-ös filmje, amelybe többek között az Altorjay Gábor, Jankovics Miklós és Szentjóbby Tamás által végrehajtott 1966-os happening, *Az ebéd* (in *memoriám Batu kán*) 8 mm-es filmfelvételét is beépítették.

22 Azért terjesztem ki ezt a neoavantgárdon túli, mert éppen a neoavantgárd egyik titkos, nem hangsúlyozott történeti előzményének, Vajda Lajos és Korniss Dezső avantgárd montázsfestészetének kialakulásában játszott alapvető szerepet a montázsselv szerint működő szovjet film.

23 Ezt az írást Bódy is említi: „A privát filmkészítés hozta létre úgyszólván a kísérleti film prototípusát, mégpedig a hatvanas évek közepén, amikor Erdély Miklós néhány etűdjét és elméleti nézetét közzétette (*Montázsséhség*, *Valóság*, 1966).” Bódy Gábor: *Bevezetés a „K/3” csoport munkatervéhez*, in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946–1985*, i. m. 253.

24 Erdély Miklós, *Montázs-éhség*, in uő: *A filmről*, szerk.: Peternák Miklós, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 100. Erdély rosszul írja az Eisenstein-tanulmány címét, amely pontosan így hangzik: „A filmszerűség elve és a képrásjel” (ford. Félix Pál, in

Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmművészet művészete. Válogatott tanulmányok*, vál., szerk., bevezető tanulmány: Nemeskürty István, Gondolat, Budapest, 1963, 179–193.). Ennél azonban fontosabb, hogy hivatkozásai szerint Erdély alaposan tanulmányozta Eisenstein kötetét, valamint, hogy a felkiáltójellel valami fontosat akart hangsúlyozni a „képrásjel” fogalmát illetően. A hieroglifa egyébként többször is előbukkan a tanulmányban, nemcsak eisensteini kontextusban, hanem például Artaud-ra tett utalásaiban is, és Erdély ezzel is folytatja az eisensteini hagyományt, hiszen éppen Eisenstein az, aki a képrásjel mintájára elemzi a montázs működését.

25 Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus, in uő: *A filmről*, i. m. 143.

26 Montázs, összeáll.: Horányi Özséb, előszó: Szépe György, A Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadása, Budapest, 1977, 32. Egyfelől a vágás véletlenszerűként való felismerése a konvención múlik, másfelől azonban a természetesnek tűnő konvenció (pl. a nyelv) is inkább csak elfedi, hogy struktúrája montázsszerű.

27 I. m. 24. – Bálint Endre *Montázs* című művéről hasonló dolgok hangzanak el: az alakok ideogrammatikus fontosságra tesznek szert; a mű nem valóságos viszonyokat, hanem eszmék közötti feszültségeket tükröz.

28 Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus, in uő: *A filmről*, i. m. 148.

29 Erdély Miklós: Istentisztelet a valóságához. A happeningről, *Filmvilág*, 1999/3.

30 Ebben is elődjéhez, Eisensteinhez, illetve az általa idézett Tolsztozhoz kapcsolódik: „Minden olyan kompozíció, amely ki tudja tapintani az emberi érzelmek gyökereit, fel is tudja keltetni ezeket az érzelmeket a nézőben. Minden művészeti ágban – és a filmművészetben sokkal inkább, mint bárhol másutt – éppen

háborító, anarchikus összeviesszasságot hoz létre.”²⁵ Ez a struktúrán végzett munka az elemek közti szakítást jelenti, vagy ahogy a montázsról rendezett 1973-as vitában mondták, *sztochasztikus* (véletlenszerű) vágást, amely megbontja a kompozíció egységét, eltérő elemeket állít egymás mellé.²⁶ A fent említett vitában többször elhangzik az a feltevés, hogy „a valóság nem homogén elemei egy képi keretben” (Végvári Lajos) ideogrammákká válnak, így képrás-jellegűvé teszik a jelölőstruktúrát. Idősebb Lucas Cranach *A szerelmes agg nő és az ifjú* című képe kapcsán jegyzi meg Végvári, hogy „Cranach addig fokozza a natúrát, hogy az majdnem ideogrammatikussá válik”.²⁷

Az érvelés itt kissé kihagyásos, a magam részéről így egészíteném ki: Cranach az egy képen szereplő, önmagukban természetesnek ható alakok jellemzőit addig fokozza a köztük lévő ellentétek kiélezésével, hogy azok majdnem ideogrammatikussá válnak. Erdélynek az eisensteini és Artaud-i hieroglifikusságot hangsúlyozó bekezdései szintén ezt sugallják, azzal a nagy különbséggel, hogy a szélsőséges ellentét nála a jelek kiürülésével jár, hogy aztán ez a folyamat a befogadó állapotának megváltozását eredményezze. A montázs hieroglifikus-ideogrammatikus természetének tudatosítása, amelyből az következne, hogy a montázs mégiscsak kibetűzendő-megfejtendő rébusz vagy enigma, Erdélynél ho-

mályba borul a „mozgósítás” vagy „megindítás” színre lépésével: „Ez a másik szféra tekinthető az emocionális szintnek, ami úgy is kifejezhető, hogy az összes irritáció, ami a szegmentumsor által a befogadót éri, új minőséget képvisel, neutralizálja az eredeti jelentést, és az emocionális akkumuláció révén a befogadó állapotát változtatja meg. Megint másképpen: a mű jelentése sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre.”²⁸ Ez az a tanulság, amely már a happeningről értekező Erdélynél is jelentkezett, ebben a formában: „A happening nem új művészet, hanem a művészetek utóda akar lenni. Eseményre nagyobb szükség van, mint műre.”²⁹ Happening és experimentális film összetalálkoznak az eseményszerűségben, amelynek a struktúra csak katalizátora. Az esemény a nézőre gyakorolt hatáson, nem pedig a struktúra kibetűzésén alapul. Ez a nézet az ideogrammatikus jelölő helyett a kongenialitáson alapuló közvetlenségre helyezi a hangsúlyt, bár fontos hozzátenni, hogy nyilván nélkülözhetetlen az eszköz a cél elérésében. Nélkülözhetetlen, de másodlagos: a jelölő szintjén végzett munka (amit tehát Wollen *coupure*-nek, törésnek nevez) egy nagyobb cél – az esemény előidézése érdekében történik.

A montázs struktúrájának inherens módon tulajdonított emocionális (költői) erőit Erdély a zene hatásához hasonlíttja.³⁰ A lineáris struktúrával szemben meghatározott holografikus struktúrát, valamint az „indiai meditatív módszert” a zenével



Partita

analog módon működő struktúráként mutatja be.³¹ A „totális jelentésszint” jelzése, ideogramja, modellje az indiai táncosnő vissza-visszatérő képe a *Partita*-ban (1974). Az indiai táncot a *Partita* modellként használja fel, mondja Erdély a *Partita*-hoz készített *Felsorolások* című szövegében, „és kihasználja mint oltványt”. A már említett módon az eisensteini retorikát idéző növényi oltvány-metaphora így folytatódik: „A film anyagába átmetszve lemérhető, hogy a tradíciót [...] a film minden áttétel vagy egyezményes jelrendszer nélkül ki tudja elégíteni. [...] Mintha ettől az arctól [az indiai táncosnő arcától – M. A.] mindent megkérdeztek volna, mire ő minden lehetséges választ felvillant. És közben az egészet még tanácsolni, sőt szuggerálni is van ideje és ereje.”³² Ha jól értem, az indiai táncosnő képeinek bevágása vagy „bemetszése” arra szolgál, hogy ezek által mérhessük le a film közvetlenségét, vagyis azt, hogy a film meg tudja-e valósítani a hagyományban/művészetben más módokon (például táncsal vagy zenével) létrejött egészelvűséget, a mozgósítást eredményező állapotkommunikációt. Ha a sztochasztikus metszésekre épített montázsfilm túllép az egyezményes jelrendszereken és közvetlenné válik, akkor arról a táncosnőnek az „oltvány” fogalmával körülírható „hagyományos” képei beszélnek, öntükröző módon: mozgulatai, miközben ellentéteket foglalnak magukba, és dialektikus módon az „egészet” tükrözik, még a montázsfilmhez is adnak valamiféle használati útmutatót. Az oltvány jelen esetben valóban *idegen testet* jelent, hiszen itt egy hagyományosnak mondható etnografikus képszekvencia épül be egy montázsfilmbe, és tér vissza újra és újra, *jelképezve* e montázsfilm alaptermészetét, mégpedig úgy, hogy azt mintegy elmeséli. Erdély tehát beoltja a montázst egy orientalizáló *mise en abyme*-mal, és ez kettős rétegzettséget eredményez, tudniillik a metszések sorába egy jelképszerű metametszést tesz. Ugyanakkor ezzel a metaoltvánnyal, pontosabban a hozzá fűzött kommentárral félig-meddig ellentmond a montázs eszméjének, hiszen maga a montázs jószereivel csak idegen testekből áll – olyan oltványokból, amelyek közt valójában nincs eredeti gazdatest, így hierarchikus különbséget sem tételezhetünk az összetevők között. Ám ha elismerjük, hogy ez lehetséges, akkor úgyszólván minden elemről feltételezhetjük ezt a „montázsidegenné” válást. A montázs egyes elemei a köztük lévő ellentét fokozódása következtében egyrészt ideogrammatikussá, allegorikussá, másrészt akár önreflexív is válhatnak, potenciális narrativitást hordozva így magukban. Ezzel, mint az experimentális filmek kapcsán alább megpróbálom bemutatni, messze nem állítom a montázs problémátlan megfejthetőségét, éppen ellenkezőleg, a kódszerűségben rejlő enigmatikusság az elvárt közvetlenség kritikájává válik. A jelölőt nem lehet olyan könnyen magunk mögött hagyni.

A Verzió enigmatikus-parodisztikus montázssai

A montázs segítségével gyakorolt önreflexió a sokat elemzett *Verzió* című filmben is megjelenik, mégpedig bonyolult kapcsolatban magával a filmi történettel.³³ Erdély fekete-fehérben forgatta a filmet, ezzel egyrészt (Bódy *Amerikai anizsához* hasonlóan) mitikussá teszi a bemutatott eseményeket, másrészt a két fotografikus „ős-szín” segít abban, hogy még jobban kiélezze az ellentéteket a különböző karakterek között. Egy interjúbán az *Álommások* (1977) című filmje forgatásához köti a *Verzió* alapötletét, tudniillik ott valaki megvakarta a szakállát, s ezzel a titokzatos szakállas zsidó archetipikus képét idézte fel Erdélyben.³⁴

ezáltal érik el azt, amit Lev Tolsztoj a zenével kapcsolatosan így fejezett ki: »A zene egy csapásra közvetlenül visz át abba a lelkiállapotba, amelyben az volt, aki a zenét írta...«” Szergej Mihajlovics Eisenstein: A műalkotás szerves egységéről (1933, 1939), ford. Donáth Ferencné, in uő, i. m. 232. (A Tolsztoj-idézet a *Kreutzer-szonátából* való.) »De filmben állapotot ábrázolni nagyon nehéz. A zene sokat segít. Az maga egy állapotára, a zene.«” Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.), in uő: *A filmről*, 11.

31 Vagy ahogy a *Mozgó jelentés* (A zenei szervezés lehetősége a filmben) című tanulmányában írja: „A jógi nem lépésről lépésre analizálja a világ dolgait, hanem elmélyüléssel, az egészet mint egyet, egyszerre akarja megérteni [...]” Erdély: *A filmről*, i. m. 124. Itt fontos rámutatni arra a (hely hiányában bővebben nem részletezhető) tényre, hogy Erdély, Bódy, Dobai és Szentjóby egyként ismerői voltak Zsilka János nyelvész szerves nyelvi rendszert vizsgáló elméletének.

32 Erdély Miklós: *Felsorolások*, in uő: *A filmről*, i. m. 128. (Kiemelés tőlem – M. A.)

33 A Balázs Béla Stúdióban készített filmek nagy hányada tekinthető kisebb-nagyobb mértékben neoavantgárd jellegűnek. A jelen tanulmányban azonban csak egy példára koncentrálok átfogó módon. Ennek oka egyrészt az, hogy a BBS-ben készített, e szempontból szóba jöhető filmeket hely- és kapacitáshiány miatt nem tudom belefoglalni ebbe az írásba. Másrészt, mivel ismereteim szerint a neoavantgárd műfajok filmes alkalmazását még nem tárgyalták behatóan, ezért a tanulmány legfontosabb funkciójának az érvelő kifejtést és a bizonyítást tartom.

34 Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzióról*, in Erdély: *A filmről*, i. m. 249.

35 Krúdy Gyula: *A tiszzaeszlári Solymosi Eszter*, Magvető, Budapest, 1975. (A továbbiakban az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

36 A Krúdy-regény narrátora is „bamba bábuként” beszél Eszterről (34). Kovács András Bálint pedig „titokzatos bábuként” jellemzi a Scharf Móricot alakító Vikár Lászlót, Lásd Kovács András Bálint: *Diletantizmus és valóságteremtés*, in *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984, 108.

37 Krónika, i. m. 249. (Kiemelés tőlem – M. A.) Erre a pszichoanalitikus vagy néplelek-gyógyászati szándékra az interjú során Erdély többször utal különböző metaforák formájában. Beszél az „üledék” felkavarásáról, és hogy „tisztázatlan réteget akart [...] felszínre hozni és megbolygatni”. A Tisza szabályozásában tulajdonképpen a felettes Én szabályozó szerepét láthatjuk, ami elfedi a magyar néplelek és általában Kelet-Európa szabályozatlanságát, traumáit. Egy bibliai idézettel élve, a film a tisztázás feladatát láthatja el, amikor a sötétből a világosba irányítja a traumát, engedve azt feldolgozni, mondja Erdély, és ez a hasonlat felidéz olvasójában a többek között Peternák Miklóssal és Ivan Ladislav Galetával folytatott beszélgetést, azt a helyet, ahol épp diáképekről van szó: „Ha egymásra vetítesz sok mindent, egyre világosabb lesz...”

38 Regénye Bevezetésében Krúdy egyik lábjegyzete egyértelművé teszi, hogy „a vérvád alaptalan, gonosz kitalálás”, és az *Előhang* is hasonló módon egyértelmű (15, 23). E kommentárokon túl azonban a dokumentumregényben megtartja a feszültséget, és narrátora az antiszemita stereotípiát hangján szól, pontosabban kisajátítva parodizálja azt: „Tiszzaeszláron látták”: „A káftánján két olyan nagy zseb van, hogy elférne mindegyikben egy gyerek. Hosszú husáng, mint valami világjáró bot van a markában. Isten őrizzen tőle: éjszaka találkozni vele. Szilaj, emberölő kedv fénylik a szemében, mint a vadállatában. A

Ez a „fekete” kép a híres vérvádat feldolgozó *A tiszzaeszlári Solymosi Eszter* című Krúdy-dokumentumregény adaptációjában szervesül, mégpedig a „fehércseléddel” való erőteljes szembeállításban.³⁵ A színmontázs révén ezek a karakterek ideogrammákká válnak, értékek és tulajdonságok absztrakt hordozóivá, a sztereotipikus gondolkodás konkretizációivá, és ezt a sematikus bábszerűséget vagy allegorikusságot a színészi „játék” (vagy nem-játék) is segíti.³⁶ Ehhez kapcsolódik az a munka, amit a film elvégezni hivatott. „[E]zeknek a fekete szakállas embereknek és a szűzi fehérségnek az archetipikus képét valahogy ki akartam vetíteni, hogy ne nyomja a lelket meg a szívét.”³⁷

A trauma, amit Erdély ezzel a montázsszerű és mélyen sztereotip szembeállításal ki akart „vetíteni” és próbált kezelni, a terror és az antiszemizmus traumája. A provokatív kihívás mindebben az, hogy a korban amúgy is tabunak tartott témát Krúdy nyomán látszólag eligazító, „felvilágosító” kommentárok nélkül dolgozta fel.³⁸ Már maga az eljárás elbizonytalanító, ahogy Erdély három filmes (rész)-műfajt olt egymásba montázsszerűen: oknyomozó dokumentumfilmet, játékfilmet és werkfilmet; de ezek nem különülnek el egymástól élesen mint valóságos és fiktív (igaz-hamis) műfajok.³⁹ A műfaji szinkretizmus alapozza meg azt, hogy a néző az igaz-hamis koordináták elhagyása miatt a szeme előtt megjelenő képek vonatkozásában sem lel biztos talajra. Mindez azért kihívó és azért kelthet finoman szólva megakadást, mert (a könnyebbség kedvéért játékfilm-szerűnek nevezhető részben) a zsidók megmetszik Solymosi Esztert, és a Pauer Gyula által alakított koldus zsidó

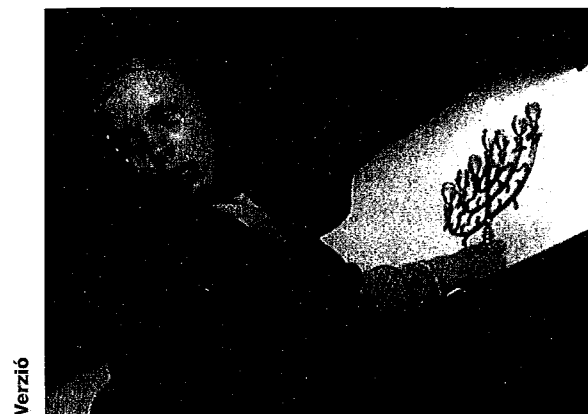
erőszakot követ el rajta. Erdélynek az említett interjúban adott radikális magyarázata elősegíti a néző megakadását: „Nem különböztetem meg ebben a filmben, hogy mit képzel valaki, és hogy mi történik.”⁴⁰ Ezt azonban nem feltétlenül kell névértéken vennünk, több okból is. Egyrészt a film a „vallatás” során alkalmazott technikákkal fokozatosan érzékelteti a „vallatott”, valójában betanított, eljárás alá vont tudat képeinek átalakulását, és teszi ezt például ugyanannak a jelenetnek a több-



Álommásolatok



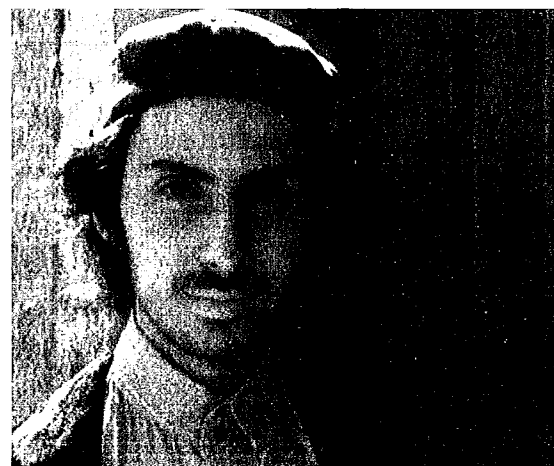
Verzió



Verzió

ző vád lassú, tudati-imaginatív realizálását jelenti, nyílt utalással egyrészt a koncepciók perекre, másrészt magára a neoavantgárd műfajként ismert konceptualizmusra is – erre alább még kitérek.

Hasonló módon vesz vissza a képek hitető erejéből az erőszak jelenete, amit Scharf Móric a zsinagóga ajtajának kulcslyukán keresztül néz végig. Ezek a képsorok a második tekintet technikájával készültek, vagyis vágóasztalról forgatták őket újra és újra, ezért anyaghatásuk egyre szemcsésebb, durvább, absztraktabb,



Verzió

elmosódottabb, rokonságot mutatva így az anyaghatásra koncentráló Coop-avantgárd dal. Az erőszak során a koldus zsidó extatikus premier plánját látjuk a kulcslyukon keresztül, de lehetetlen szögben, olyan közről, ahonnan csak a megerőszakolt láthatja. Ez a film egyik leghosszabb jelenete, amelyben a kamera egyetlen, önkívületben lévő arcra fixál. A roncsolt minőségű fixáció párjára talál az ezt követő premier plánban,

amely bár képileg nem roncsolt, ám hasonló módon elidegenítő. Scharf Móric (fikciós filmek számára tiltott módon) belenéz a kamerába, egyszerre melankolikus és üres tekintete hosszan időz rajta, s ezt a pillantást nem követi egy ellenpillantás formájában történő nézői „bevarrás” – itt egyértelműen kitekint az alak.⁴¹ Mindezek és más eljárások biztosítják, hogy a betanítás útján kialakult fantáziakép hitető ereje a radikális rendezői szándék ellenére is relatív maradjon.

Scharf Móric itt mutatott képében együtt látjuk mindazon jegyeket, amelyek Parker Tyler szerint az underground filmet jellemzik, és a happeninghez, valamint a Pop Arthoz teszik hasonlóvá. Konkrétan a konvencionális ellenbeállítás hiányával létrejött *töredékességet*, a beleélésen alapuló színészi premier plán experimentális *paródiáját*, és a kinézésben rejlő kísérteties *enigmatikusságot*.⁴² Ily mó-

hangja nyivakoló, mint a hiúzé, de a kacagása olyan hideg, mintha kígyó kacagna a torkában.” (27); „Hát ilyen kósza betyárnak látszott a bolygó zsidó.” (35); „Holnap meteszo-választás lesz Eszláron. Erre a választásra jöttek el a zsidók a Tiszántúlról, hogy a tudományukat az eszlári hívek előtt bemutassák. Vajon kit vágnak le? Borjú vagy gyereket?” (39)

39 Ezt a műfaji és motivikus összefonódást sokan kimutatták már vonatkozó tanulmányaikban. Többek között Lásd Kovács András Bálint, i. m.; Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 402–406.; Kérchy Vera: *A „midőn”-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély művészetében*, *Metropolis*, 2007/4.

40 Krónika, i. m. 250.

41 Bővebben lásd Tóth Zoltán János: *Montázsgesztes és igazságérfektus*. Erdély Miklós: *Verzió, Metropolis*, 2007/4.

42 Parker Tyler szövejténynek nevezi az ötvenes évek végi, hatvanas évekbeli underground filmeket, és ha közvetlen kapcsolatot nem is, de párhuzamot érzékel ezek látszólagos improvizatorikusságára, részletre koncentráló fétisimádata vagy más szóval fixációs működése és egyben felfüggesztettsége (meg- vagy elakadása), valamint a happeningek és a Pop Art hasonló struktúrájú plasztikus formái között. Az underground film, akár a happening, töredékes, enigmatikus és parodisztikus természetű esemény, amely egyenes ági leszármazottja a dada és a szürrealizmus ez irányú törekvéseinek, gondoljunk itt akár a René Clair – Francis Picabia-féle (*Felvonásköz*), akár a Dali – Buñuel-féle (*Az andalúziai kutya*) együttműködésére. Lásd Tyler, Parker: *Underground Film. A Critical History*, Secker and Warburg, London, 1969, 10–11. A „szövejtény” kifejezés angol eredetűje a *charade*. Ennek a játéknak két összetevője van, a rejtélyjelleg és a túlzó utánzásos eljárás. Ezt „enigmatikus paródiának” is nevez-

hetnének. (A magyarban talán az „Amerikából jöttünk” nevű játék felől meg neki.)

43 Brecht, Bertolt: Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása, in uő: *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 162.

44 Lásd erről Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai, *Apertúra*, 2006/ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/baudry>. A fekete-fehér (fentebb már említett) *Verzió*-beli motivikus használata és sztereotíp jelentéseket sugalmazó volta is a hangsúlyozott ideologikus szimbolizációra utal. Mindez már csak azért is említésre érdemes, mert a *Verzió*-ban a filmnek mint ideologikus apparátusnak a kritikáját láthatjuk.

45 Kosuth, Joseph: Filozófia utáni művészet, in uő: *Művészeti tanulmányok*, ford. Bánki Dezső, Knoll Galéria, Wien – Budapest, 1992, 114.

46 Ez az adaptáció több szinten is értelmezhető. Amiről itt nem volt szó, de a film eredeti történetének szempontjából – és Erdély számára legalább annyira – fontos, az a Scharf Móríc apakomplexusában rejlő hatásiszony, amelynek kezelésére az asszimiláció tűnik számára járható útnak. Az asszimiláció (vagy más szóval adaptáció) első lépése a hamis tanúszkodás a sajátjai ellen.

don a brechti eljárásra emlékeztető elidegenítő kiemelések,⁴³ beoltások vagy „aktualizációk”, például az erőszak szemcsés jelenete vagy Scharf Móríc kitekintő arca, a filmi önreflexió eseményeivé válnak. De a kulcslyukon bekukucskáló Scharf Mórícban egy másfajta önreflexió is rejlik, ami az előzőekkel ellentétben nem elsősorban a filmi konvenciókkal megy szembe elidegenítő módon (anyag-szerűség, beállítás), ellenben egyszerre kétfelé tart parabolikus tükröt: magának a nézőnek, mégpedig a kukucskálás metaforáján keresztül, valamint a filmnek mint realizált imaginációnak.

E „tükrök” esetében megint csak a filmi reprezentáció működését célzó enigmatikus paródiával van dolgunk. Hiszen a kukucskáló Scharf Móríc képe, szoros egységben a terrorisztikus betanítás képsoraival, azokat mintegy megkoronázva, a filmnéző transzcendentális szubjektum-pozícióját mutatja be, illetve azokat az ideologikus hatásokat, amelyeknek az ki van téve, amikor a filmképek valóságosként tűnnek fel előtte.⁴⁴ Parker Tyler terminusát alkalmazva – a tabu felnyitása az underground film specialitása –, Scharf Móríc egy kémlelőnyílás (*peephole*) szubjektumává válik, amely pozícióba pár pillanattal később a film a nézőt helyezi. Ebből a szempontból értelmezhető itt a *Verzió* konceptualitása is. „A műalkotás egyfajta kijelentés a művészet kontextusában a művészetről”, mondja Joseph Kosuth, aki ezzel a művészet fogalmisága, öndefiníciós jellege mellett érvel.⁴⁵ Mindez érvényes a *Verzióra* is. Scharf Móríc a néző allegóriájává, vagyis definíciójává válik, amennyiben ideologikus betanítása párhuzamba állítódik a film mindenkor befogadásának folyamatával. Ha ideális mentális folyamatnak azt tartjuk, amikor egy kép autochton módon idéződik fel a szubjektumban, akkor Erdély önreflexív konceptuális filmjében azt látjuk, miként alakulnak ki nem-autochton vagy (szójátékkal élve) *experimentális* képek a szubjektumban. De ez a folyamat nem csak a *Verzió*-ban zajlik. A lényeg éppen az, hogy e film tükrében a *filmnek mint olyannak* a képei rejtett módon mindig konceptuális képek, amelyek csak úgy tesznek, mintha valóságosak volnának. Valójában az elmén gyakorolt kísérletek és valóság-effektusok – ezért is nevezhetjük őket *experimentális* képeknek. A *Verzió* láthatóvá teszi, hogy a (politikai vagy vizuális) nyomásgyakorlás miként hoz létre imaginatív módon valósnak tűnő képeket; ezzel bemutatja a terrorizált tudat konceptuális eszközök által történő alkalmazkodását, mondhatni adaptációját.⁴⁶ Amennyiben – mint azt megpróbáltam bemutatni – konceptuális jellegű filmről van szó, kétely merülhet fel a képek kongenialitást előidéző, közvetlenségen alapuló és mozgósító hatását illetően. Az enigmatikus és parodisztikus montázs sosem szavatolja a feltétel nélküli ráhangolódást, bár kétségtelenül felkelti a kódfejtés kényszeres érzetét, hiszen egy szigorú konvencióval nem rendelkező, de valamilyen értelemben mégiscsak grammatikus képírási rendszer létét sugallja, vagy ennek lehetőségével kísért.

Erdély filmjét az új narrativitás példájaként tartják számon. Ha az enigmatikus és parodisztikus *experimentális* montázs által felfejlesztett allegorikusságban rejlik narrativitás, márpedig rejlik, akkor elfogadhatónak tartom ezt az álláspontot. Bár azt gondolom, elsősorban nem, sőt *éppen nem* a „metszéseken” és „beoltásokon” keresztül kifejlődő konceptuális önreflexivitás miatt nevezik így, hanem mert látszólag egy identikus történetet mesél el. Elmeséli, csak éppen a történet mint vizuális reprezentáció lehetetlenségeként. Ezt cáfolná, hogy a másik, hasonlóan narratívának tűnő és szintén a terror témáját felhasználó játékfilmje, a *Tavaszi kivégzés* (1985) kapcsán maga Erdély „a koncept után” tett „posztmodern gesz-

tusról” beszél. Gyanúm szerint azonban nem valamiféle új narrativitást, sokkal inkább montázsszerű kompilációt ért ez alatt.⁴⁷ Ugyanis még azon a szöveghelyen olyan anyagnak minősíti a felvett képeket, amelyekből hevenyészett módon, jelzésszerűen, „[n]em nagyon reálisan”, „kicsit tákolva” vágta össze a *Tavaszi kivégzést*.⁴⁸ A *Tavaszi kivégzés* úgy montázs, hogy talált tárgyakból áll: egy olyan neoavantgárd filmkészítő keze nyomát viseli magán, aki a felvett képekhez talált tárgyként viszonyul, és filmje protagonistájának életét is talált tárgyként mutatja be egy kaikai szituáció keretei között. Kiragadja őt familiárisnak hitt viszonyaiból, és idegenként teszi oda vissza.

További kritikai montázsok (*Öndívatbemutató, Kentaur, Archaius torzó*)

E tanulmányban helyhiány miatt nem érintettem olyan, a neoavantgárdban gyökerező *experimentális* filmeket, amelyeknek pedig itt volna a helyük. Ezek készítői Erdélyhez hasonlóan a neoavantgárdnak nevezett művészeti szcénából érkeztek a Balázs Béla Stúdióba, és irodalmi, képzőművészeti, akcionista tevékenységük, valamint filmjeik között véleményem szerint szoros összefüggés mutatható ki. Ahogy az avantgárd eredetű és neoavantgárdba applikált *enigmatikus és parodisztikus* montázs alkotja Erdély filmjeinek struktúráját (utalva olyan neoavantgárd műfajokra, mozgalmakra és tendenciákra, amelyek egyébként egymással is szoros interakcióban vannak, mint például a fluxus, a konceptualizmus, a talált tárgy poétikája, a happening, a konkretizmus), úgy Hajas Tibor a performansz és a médium kérdésének házasításával hozta létre a hang és kép divergens montázsán alapuló *Öndívatbemutatót* (1976),⁴⁹ Szentjóby Tamás az ugyanezen az elven alapuló, provokatív vertikális montázsként értelmezhető *Kentaurt*,⁵⁰ Dobai Péter pedig az *Archaius torzót*, amely a maga különleges módján szintén montázs, holott látszólag kielégíti a hétköznapi portréval szembeni elvárásokat. Ezek a filmek nem játékfilmek, még a *Verzió*-ban és a *Tavaszi kivégzés*-ben nyomokban fellelhető fikciós játékfilmjelleggel sem rendelkeznek, de a maguk módján fiktívek, ezt pedig az adaptált montázs révén érik el. S nem is dokumentumfilmek, legalábbis a klasszikus értelemben. „Egy bizonyos kantiánus tartózkodás a »valóság« kezelésében, egyúttal direkter forma, ez jellemzi a dokumentumfilmek másik – ritkábban előadott és individuális karakterű – típusát [...] Mivel ezeknek a filmeknek a formája inkább rokon az experimentalizmussal, mint a dokumentarizmussal, tartalmuk pedig nem kapcsolódik közvetlen társadalmi problematikához, még kevésbé illettek a »filmművészetről« a hatvanas években kialakított képbe.”⁵¹ Bódy majdnem minden szava, így vagy úgy, értelmezhető a fenti három film vonatkozásában, jóllehet ő maga ezek közül csak az egyiket említette példaként. „Kantiánus tartózkodás”: más szóval a kanti önreflexió fegyelmezett alkalmazása, ami jelen esetben a szemléleti mód, vagyis a kommunikációs „kategória”, a filmi médium reflexióját, ezzel együtt a reprezentált „valóság” relatív szemléletét jelenti. „Direkter forma”: ezt a jellemzőt Dobai Péter egy esszéjének Pasolinire utaló részével világíthatjuk meg: „A frontális dokumentumfilmezést (ezt a kifejezést Pasolini egyik új játékfilmjével kapcsolatban használta) úgy képzelem el, hogy a filmalkotó fejében van a kamera, mint az egyszerű fején a szarv, és szembevágat a realitással.”⁵² Ez látszólag ellentmond a kanti önmegtartóztatásnak, amennyiben unikornis-szerű, szelídíthetetlen naivitást tükröz a valóság filmes felvételé-

47 Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.), in Erdély: *A filmről*, i. m. 13.

48 „Nem én vagyok az operátor! Én az operátor munkáját kész anyag-nak veszem. Nem nagyon foglalkozom a képpel. Csak úgy nagyjából. Mert nem jutok hozzá. Egyszerű, ha én nézek a kamerába, akkor nem tudom csinálni [a többit]. De így, így kész anyag. Majdnem úgy fogom föl, mint a talált anyagot.” (Uo.) A film vágója Rigó Mária volt, aki egy interjúban elmesélte, hogy Erdély mindennél fontosabbnak tartotta a zenét mint az állapotkommunikáció természetes közegét, és még az is megfordult a fejében, hogy a forgatás alatt hangzó zenére veszi fel a képeket, és így, tulajdonképpen vágtalanul, a zene által diktált ritmusban készíti el a filmet.

49 A film egyik elődjének számíthat a Kovács Nándor készítette *Képek és emberek* című BBS-film 1964-ből.

50 Provokatív természetéről a kritika tanúskodik, Lásd Hirsch Tibor: Történet és megtört filmek. A Balázs Béla Stúdió tavalyi terméséről, *Filmvilág*, 1986/6.

51 Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai, in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor*, i. m. 259. A szerző erre a típusra példaként Dobai *Archaius torzóját* (1971), Grunwalsky Ferenc *Anyaságát* (1972) és a saját *A harmadikját* (1971) említi.

52 Dobai Péter: *Angyali agresszió. Írások Pier Paolo Pasoliniról és a filmről*, Nagyvilág, Budapest, 2002, 145.

53 Uo. 142. Hozzá kell tennünk, hogy van haszna a heroikus egy-szarvú-hasonlatnak, és éppen a tö-redékességet eredményező mon-tázsszerűség vonatkozásában: Plinius szerint az unikornisnak ló-teste, szarvas-feje, elefánt-lába, oroszlán-farka van, és egy kétkő-nyöknyi fekete szarv mered ki a homlokából.

vel kapcsolatban, ám Dobai az *Archaikus torzó* forgatása közben tapasztalta meg „azt a szomorú tény, hogy a megjelenítések különböző anyagi hatásai csak töre-dékesen tárják föl az emberit”.⁵³ A direktség ezeknek a filmeknek az esetében lát-szólagos, bár bizonyos pontokon kihasznált effektus. Az első magyar happening kapcsán a Szentjóbby Tamás által emlegetett „közvetlen valóságban [való] meg-nyilvánulás” itt mint a közvetítettség elidegenítő (montázssal végrehajtott) kritiká-jának *következménye* válik céllá. „Individuális karakter”: ez értelmezhető a filmek tárgya vonatkozásában, amennyiben individuumokra koncentrálnak, és úgy is, hogy a filmek stílusa egyedi. Valóban, bár mindegyik a maga módján, de mégis egyfajta azonos irányultságú médium-központú antropológia keretében mutatja be szereplőiket mint a *médium által létrehozott és megjelenített kulturális és poli-tikai termékeket*.

Végül a „közvetlen társadalmi problematika” kérdése: Bódy tagadja, hogy az általa említett filmek közvetlenül idéznének társadalmi témákat, így olvasatában az *Archaikus torzó* sem teszi ezt. Talán megengedhetetlen módon kisajátítom osz-tályozási szempontjait, olyan filmek esetében is felhasználva azokat, melyeket ő maga az idézett helyeken nem tárgyalt (és nem véletlenül nem tárgyalt). Mégis fontosnak tartom, hogy megállapításait az ún. kritikai montázsfilmekben is tesztel-jem. Számomra az utolsó megközelítés is igazolódni látszik: ezek a filmek (*Öndi-vatbemutató, Kentaur*) sem közvetlenül kapcsolódnak a szociologikumhoz, leg-alábbis, ha egy konvencionális realizmust értünk ezalatt. Onnan nézve azonban nagyon is „társadalmiak”, hogy az (ön)reprezentáció mediális lehetőségeinek kri-tikája áll érdeklődésük homlokterében. Bár valóban nem közvetlenek – a mon-tázspolitikát ezt ugyanis nem teszi lehetővé számukra.

Pápai Zsolt Mellérendelő kapcsolatok Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben

A nyolcvanas évek elejének hazai filmes új érzékenysége különös alakzat, hiszen egyszerre kapcsolódik a honi és az egyetemes filmtörténet jellegadó irányzatai-hoz, illetőleg válik le róluk. Az új érzékenység lett az első trend a magyar játékfilm történetében, amely csaknem minden elemében a Balázs Béla Stúdióban folyó műhelymunkához kötődött, jóllehet nem mindegyik film készült a Stúdióban. Ha az új érzékenységet, pontosabban az első hullámához tartozó fél tucat művet¹ egy stílustörténeti–esztétikai és egy nyilvánosságtörténeti (a késő Kádár-kori nyil-vánosság szerkezetéről és átalakulásáról szóló) diskurzus közös terébe helyez-zük, lehetővé válik a Balázs Béla Stúdióban elért művészi eredmények játékfilm-be épülési folyamatának a vizsgálata, egyúttal a magyar filmtörténet néhány sajátosságának a bemutatása is. Az új érzékenység a filmkészítésnek és a moz-góképpel kapcsolatos gondolkodásnak a magyar játékfilmgyártásban addig is-meretlen alternatíváját mutatta meg, és ezzel egy új, pluralisztikus beszédmódot készített elő – nem csak a filmművészetben.

Mozgó (ön)képek, avagy az önmeghatározás technikái

A Balázs Béla Stúdióban már a hatvanas évek elején megszületett az egyik alap-vető, az itt zajló tevékenység megítélését érintő és évtizedekig kísértő dilemma. A BBS-t eredetileg a főiskola friss végzőseinek gyakorlóterepeként hozták létre a Művelődési Minisztérium apparátcsikjai, hamar megmutatkozott azonban, hogy ennél jóval több lehetőség, jelentősebb kreatív potenciál van benne. Már az első kisfilmeknél kiderült, hogy a BBS nem egyszerűen az iskolapad meghosszabbítá-sa, azaz legalább annyira autonóm művek műhelye, mint amennyire gyakorlóte-rep. Ugyanakkor a dilemmát sem a minisztérium tisztségviselői, sem a filmszak-ma képviselői, sem a kritikusok, de gyakran még a stúdió alkotói sem tudták feloldani.

Nem sikerült tisztázniuk, hogy mit várnak a Stúdiótól, ezért a BBS-t szakadat-lan identitásválság sújtotta. A hatvanas években az itt folyó munka célja nem kis részben az volt, hogy a Stúdiót *művészi értelemben* szuverén műhelyként ismerje el a főhatóság, a szakma és a szaksajtó. Jóllehet a BBS alkotói főként az anyagi kényszer miatt kezdtek kísérletezni Magyarországon kevésbé ismert filmtípusokkal (avantgárd film, lírai dokumentumfilm, játékfilm-etűd), kísérleteik nagy szerepet ját-szottak a Stúdió művészi autonómiájának elismertetéséért vívott harcban is.

A kísérletezés már önmagában segítette a saját arculat megteremtését, a BBS művészi imágója megszületéséhez és művészi önállósága elismertetéséhez azonban legalább annyira hozzájárult annak bizonyítása is, hogy az itt folyó mun-ka nem periférikus jelentőségű, hiszen a rövidfilmekben és etűdökben kimunkált eredmények integráns részei lehetnek az életműben, életmű-építésben való (szerzői) gondolkodásnak.

A hatvanas évek derekától egyre világosabb lett, hogy a Stúdió nem az experi-mentalizmus elefántcsonttornya, hanem nagyjátékfilmekbe is adaptálható szem-lélelmódok, technikák műhelye: a *Sodrásban* (1963), az *Álmodozások kora* (1964), a *Gyerekbetegségek* (1965), a *Tízezer nap* (1965), a *Feldobott kő* (1968) vagy a *Szindbád* (1971) mind ezt nyomatékosította. Ezek a BBS-beli kísérletezés talaján felépülő, illetve az ott elért eredményeket felhasználó játékfilmek sokat se-gítettek abban, hogy a Stúdiót szuverén alkotóműhelyként ismerje el a szakma és a kritika.²

¹ A filmek a következők: Bódy Gá-bor: *Kutya éji dala*, 1983; Tarr Béla: *Őszi almanach*, 1984; Xantus Já-nos: *Eszkimó asszony fázik*, 1983; Szirtes András: *A pronuma bolyok története*, 1983; Müller Péter Iván: *Ex-kódex*, 1983; Wahorn András: *Jégkrémbelett*, 1984. Sokan vitat-ják, hogy ezek a filmek közös ne-vezőre hozhatóak – jelen szöveg-ben többek között azt próbálom bizonyítani, hogy igenis összetar-toznak. Megítésem szerint nem csupán bizonyos esztétikai–stílári-s (vagy éppen műfaji) jegyek kap-csolják egymáshoz őket, hanem vi-lág-nézeti azonosságuk, illetve a kádári nyilvánosság-tartományok közötti határok eltörlését célzó ten-denciáik: látni fogjuk, hogy az al-ternatív zenei szcéna szereplőinek a beemelése a filmekbe éppen a két utóbbi momentummal van ösz-szefüggésben. Mindazonáltal ter-mészetesen nem állítom, hogy ki-zárólag ezek a filmek tartoznak az új érzékenységhez. Az új érzékeny-ség későbbi korszakbeli leágazá-saihoz lásd: Pápai Zsolt: *Kutyák éji dala*. Az új érzékenység és a ma-gyar posztmodern film első hullá-ma. <http://www.filmtortenet.hu> (utolsó letöltés: 2009.01.04.)

² Itt elég Perneczky Géza és B. Nagy László cikkeire utalni. Perneczky *Filmkultúrában* megje-lent *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete* (1968) vagy B. Nagy *Élet és Iroda-lomban* publikált *Vajúdás vagy ha-láltusa* (1970) című írása nyílt kiál-lás a BBS mellett. B. Nagy egyenesen „az új magyar filmmű-vészet egyik legfontosabb – ha nem a legfontosabb – műhelye”-ként tételezi a Balázs Béla Stúdiót. Perneczky tanulmányának újraköz-lése: Bíró Yvette (szerk.): *Filmkultú-ra 1965–1973. Válogatás, Század-vég*, Budapest, 1991, 236–244.; B. Nagy írásának újraközlése: B. Nagy László: *A látvány logikája*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 579–583.

3 Bódy Gábor pozíciója e tekintetben különlegesnek számít. Bódy a nagyjátékfilmjeiben, kivált az *Amerikai anizsban* (1975) és a *Kutya éji dalában* is kísérleti filmes maradt, és beszédes, hogy még a *Psychét* (1980) is a kísérleti jellege miatt méltatták Locarnóban a Bronz Leopárd odaítélésékor. Bódy számára a kérdés nem egészen úgy hangzott, hogy miként lehetséges a kisfilm-kísérletek eredményeit a nagyjátékfilmekbe adaptálni, hiszen valamennyi mozgóképes munkáját – függetlenül azok hosszától – film-experimentumnak tekintette. Kovács András Bálint fogalmazta meg ezt a legpontosabban: „Kisfilmjei szisztematikus tanulmányok voltak, amelyeket elméleti kutatásokkal egészített ki, nagyjátékfilmjei pedig kísérletek, amelyekben azt próbálta ki, hogyan hatnak az esztétikai konvenciórendszerre azok az eljárások, amelyeket rövidfilmjeiben próbált ki.” (Kovács András Bálint: *Nyolcvanas évek: a romlás virágai*, in uő: *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 275. [Kiemelés tőlem – P. ZS.])

4 Szomjas György így beszélt erről: „Gyakran felvetődött, nem lesz-e a BBS-ből egy második Petőfiker. Nagyon is volt ilyen félelem, mert a politikusok a gondolatát is utálták, hogy valahol esetleg egy erős rebellis szellemi centrum kialakul. Maguk a filmesek is gyanakvással szemlélték a mozgólódást. A BBS alapítói egy idő után el is kezdték féltetni a stúdiót. Azt mondták, ha a külső emberek diktálják a dolgokat, el fogjuk veszíteni, be fogják tiltani.” (Muhi Klára: Nem követeljük a lehetetlent. Beszélgetés '68-ról, *Filmvilág*, 2008/11. 7.)

A következő évtizedben az önmeghatározás kérdése új megvilágításba került. A hetvenes évek BBS-e kétfrontos harcot vívott: az új nemzedék az 1968-as stúdióbéli hatalomátvétel után a dokumentarista módszer előtérbe helyezését szorgalmazó *Szociológiai filmszöveget*! című kiáltványban nem csupán a magyar film főszórával – a társadalomkritikai realizmus, szerintük, kiüresedett konvencióival – úszott szembe, hanem az előző évtized inkább kisjátékfilmek és etűdök készítésére szakosodott BBS-generációjával is szakított. Mindazonáltal a hetvenes évek elejétől két belső szekértábor, egymással vetélkedő irányzat alakult – a Dárday István körül csoportosuló dokumentaristáké és a Bódy Gábor nevével fémjelzett kísérleti filmeseké –, amelyek nagyon különbözőképpen viszonyultak gyártás, forgalmazás és bemutatás kérdéseikhez.

A kívülállás programja nem a BBS-en kívüli filmgyártásba is hamar utat találó dokumentarista módszer alkalmazásában, hanem az 1972–73-tól megerősödő, és szinte kizárólag a Stúdió keretein belül maradó filmnyelvi kísérletezésben, illetve a neoavantgárd esztétikában realizálódott. Ezt a műhelymunkát – ellentétben a hatvanas évekkel – kevésbé motíválta az eredmények konvertálhatósága a nagyjátékfilmekbe. A hetvenes évek BBS-generációja nem csupán politikai értelemben volt kevésbé konszenzuskész, mint a megelőző nemzedék, de a Stúdióban kikísérletezett eredmények esetleges szerzői életműépítést segítő hasznosítását sem tekintette annyira fontosnak. Ez abban is tükröződött, hogy míg a hatvanas években jobbra olyan alkotók dolgoztak a Stúdióban, akik kisebb munkáikkal a nagyjátékfilmekre készültek fel, ekkor már számos, a társzművészetek területéről érkezett underground művész is tevékenykedett itt, akinek esze ágában sem volt nagyjátékfilmet forgatni, pontosabban – lásd az *Álommasolatok* (1977) példáját – a BBS mellett létező játékfilmstúdiók által vállalható nagyjátékfilmet készíteni.³

Az underground művészek megjelenésével nem csupán stílári és műfaji változások játszódtak le. A BBS intézményi pozíciója is átalakult, egyre távolabb került ugyanis az első (legális) nyilvánosságtól. Különös helyzet állt elő: a természet-szerűleg pártfinanszírozású és központilag ellenőrzött – igaz, Kelet-Európában egyedülálló önkormányzati rendszerű – BBS mindinkább a kádárizmus peremhelyzetű művészeinek bázisa lett.⁴ Tőkeigényességéből következően a film ugyan nem lehetett teljes mértékben a létező konszenzuson kívüli művészet, a hetvenes évek második felében egyes BBS-produkciók mégis konszenzuson kívülre kerültek. (Szentjóbgy Tamás erősen politikatudatos és direktan társadalomkritikus, 1975-ben forgatott *Kentaurja* a legjobb példa erre. Annál is jobb példa, mert máig konszenzuson kívül van. Ez a film valójában nem létezik: a szerző nem fogadta el a távozása után sztenderdizált változatot, és a mai napig nem engedélyezi a vetítését.)

Mindent összevetve tehát a hatvanas évek BBS-ének önképépítésében nagy szerepet játszott a filmgyártás főszórához (a játékfilmstúdiókhoz) kapcsolódás igénye, a hetvenes években viszont már fontosak az elhatárolódás szempontjai is. A nyolcvanas évek elején a BBS-hez több szállal kötődő – itt született vagy egykori BBS-tagok által más stúdiókban jegyzett műveket létrehozó – új érzékenység ezt a két attitűdöt egyesítette. Vagy olyan módon, hogy az alkotók a kívülállás esztétikáját rendhagyó műfajszemlélettel párosították, miközben inkább a

történetmesélés lehetséges vargabetűit, semmint főútvonalait igyekeztek feltérképezni (*Kutya éji dala*, *Őszi almanach*, *Eszkimó asszony fázik*), vagy úgy, hogy a nagyjátékfilmes – elvben tehát forgalmazás- és bemutatás-kompatibilis – formát a legális (értsd: hivatalos) megjelenést ab ovo ellehetetlenítő technikákkal és szemlélettel (nagyfokú iróniával, önreflexivitással stb.) töltötték meg. Mi több, játékosan kombattáns módon, a korszak nyilvánosság-értelmezésével szemben is megfogalmazták a fenntartásaikat (*A pronuma bolyok története*, *Ex-kódex*, *Jégkrémbelet*).

Műfajon kívül és belül: az új érzékenység műfaj- és stílustörténeti kontextusban⁵

Az első trend a magyar játékfilm-történetben, amelynek létrejötte jelentős részben a BBS-ben folytatott munkához kapcsolható, a hetvenes évek dokumentarizmusa (pontosabban a dokumentum-játékfilmek sorozata) volt. A Budapesti Iskola azonban nem kizárólag a BBS-ből nyert inspirációt, megszületésében számos más eredetű műfaji és stílushatás is szerepet játszott.⁶ Ezzel szemben, ha az új érzékenység hazai inspirációit keressük, azt találjuk, hogy jó részük a BBS-beli műhelymunkából ered. Ezeknek az inspirációknak a felkutatása előtt megkísérlem felvázolni azt az egyetemes és magyar filmtörténeti környezetet, amelyben az új érzékenység filmjei értelmeződnek. Mindenekelőtt az új érzékenység és a korszak magyar filmjének vezető trendjét jelentő akadémizmus ellentmondásos viszonyát kell megvizsgálni, továbbá ezek együttes kapcsolódását a hetvenes-nyolcvanas

években artikulálódó egyetemes filmművészeti posztmodernhez.

A modernizmus térvesztése nyomán a hetvenes évek második felében az európai művészfilmben egyfelől felerősödött a történetmesélési kedv, és elkövetkezett a műfajiság rehabilitálása, problematizálása, illetve ironikus újraértelmezése, másfelől sor került a filmkép újragondolására, többek között a társzművészetek – sőt a popkultúra – elemeit is hasznosító erőteljes stílicációs technikák révén. A magyar film az egymáshoz képest teljességgel eltérő irányba gravitáló akadémizmussal – a cizellált, lineáris narratívával dolgozó, közérthető, valamint „professzionális” kivételű (illetve az alkotók részéről ilyennek tervezett és ilyennek vélt) filmek vonulatával – és az új érzékenységgel egyszerre reflektált a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a világfilm változásaira. Az akadémizmus inkább posztklasszikus, semmint posztmodern(ista) darabjaiban sor



Női kezében

térő irányba gravitáló akadémizmussal – a cizellált, lineáris narratívával dolgozó, közérthető, valamint „professzionális” kivételű (illetve az alkotók részéről ilyennek tervezett és ilyennek vélt) filmek vonulatával – és az új érzékenységgel egyszerre reflektált a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a világfilm változásaira. Az akadémizmus inkább posztklasszikus, semmint posztmodern(ista) darabjaiban sor

5 Az alcím rejtett idézet. Tóth Dezső művelődésügyi miniszterhelyettes elítélő szavaihoz csatlakozva Benkő László és Bródy János nevezte – úgymond a szakma nevében – „műfajon kívüli embereknek” az alternatív zenekarok tagjait (az URH és a Bizottság zenészeit). (Vö.: Sneé Péter: A zene mindenké! Avagy az alternatívák művésze, in *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986, 184–185.)

6 A Budapesti Iskola megszületésében a BBS inspirációja mellett fontos szerepet játszottak a hatvanas évek egészsétes, moziforgalmazásra szánt riport-dokumentumfilmjei (Kovács András: *Nehéz emberek*, 1964 és *Extázis 7-től 10-ig*, 1969), valamint a fikciót dokumentarista elemekkel vegyítő művek is (pl. Banovich Tamás: *Ezek a fiatalok*, 1967; Bacsó Péter: *Fejővés*, 1968).

7 Részletesebben lásd: Pápai Zsolt: *Kutyák éji dala. Az új érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma*, i. m.

8 Részlet Bódy Gábornak a *Filmvilág* körkérdésére adott válaszából. Szilágyi Ákos: *Milarepaverzió. Kezkecskésztal-beszélgetés, Filmvilág*, 1985/7. 25.

került ugyan a történetmesélés rehabilitálására és a műfajiság legitimálására, ám utóbbi problematizálása elmaradt, és a filmkép átróldása sem következett be. Ezzel szemben az új érzékenységben minden fordítva alakult: az alkotók, részben a társművészetek inspirációjára, erőteljes stilizációs technikákkal éltek, ám a filmeket átítató intenzív személyesség, továbbá bizonyos szűzszerűségi eljárások (szeriális szerkesztés, mellérendelő dramaturgia) preferálása eleve lehetetlenné tette a hatékony történetmesélést, és elleplezte a műfaji elemeket.⁷ Új érzékenység és akadémizmus kontrasztját erősítette továbbá a filmek nagyságrendileg eltérő költségvetéséből fakadó kiállítás. Az új érzékenység filmjeinek büdssége (akár a BBS-ben, akár más stúdióknál készültek) a töredéke volt az akadémizmushoz tartozókéknak. Utóbbi filmek közül számos (nyugati) koprodukcióban készült, amely mintegy intézményesen is a profizmus, a műfajiság szándékát jelezte az alkotó – illetve elvárását a gyártó – részéről.

Új érzékenység és akadémizmus ellentmondásai és ellentétei éppen ezekben a momentumokban, az – úgymond – professzionális filmkészítéshez fűződő viszonyban, valamint a műfajiság és történetmesélés értelmezésében ragadhatóak meg pregnánsan. Az új érzékenység alkotói nem zárkóztak el a történetmeséléstől és a műfajiságtól, de sajátos módon – az egyetemes filmtörténeti jelenségekhez képest is rendhagyóan – közelítették azokhoz. Mint Bódy Gábor megfogalmazta: „Visszatér a narrativitás, az elbeszélés, a sztori, ugyanakkor sokan nem értik [a műveket], mert kollázsszerűen vannak egymás mellé rakva a dolgok, amiket a néző egy másik rendben szokott meg.”⁸ A *Kutya éji dala* paradigmatisztikus ebből a szempontból, hiszen a hagyományok *megtagadva elfogadása* érvényesül benne. Ha a film makrostruktúráját vizsgáljuk, azonnal szembetűnik egyfajta rend a mikrostruktúra szintjén megjelenő összevisszasággal szemben, mintegy annak ellenpontjaként: a figurák motívációi, ha kezdetben nem is egyértelműek, idővel többé-kevésbé körvonalazódnak; a szűzsé lineáris; az expozícióban kiderülnek a térre, az időre és a szereplőkre vonatkozó alapinformációk; jól körülírt a konfliktus, és a befejezés is elkülönült szerkezeti elem a film egészében.

Az új érzékenység filmjeiben a műfajiság elutasítva átvétele mögött természet-szerűleg kettős – ellentmondásos – viszonyulás munkált: az elutasítást motiválta a szembelyezkedés az akadémizmussal és a kész történetsémák alkalmazásával, a műfajiság elfogadását kívánták meg viszont a posztmodern egyenlősítő – az elit-, tömeg- és avantgárd kultúra közötti határvonalak eltörlését célzó – törekvései. A *Kutya éji dala* a krimi és a melódrama öntőformáit használja, az *Őszi almanach* szűzséjében a thriller, a *Jégkrém*balettében a krimi, az *Ex-kódex*ben pedig a sci-fi nyomai észlelhetők, míg az *Eszkimó asszony fázik* a klasszikus melódrama alapjain épül fel. Mi több, utóbbi tisztán melodramaként is értelmezhető, így ez volt az egyetlen mű a magyar új érzékenységben, amely mindent összevetve tökéletesen megfelelt az európai művészfilmben ekkortájt megismert midcultnak. Xantus János munkája a Besson, Beineix, Carax nevével fémjelvezhető francia újromantika (vagy újbarokk) nyomvonalán haladt – a filmet pontosan a műfajiság és a történetmesélés frontján tett engedményei miatt kezelték némi fanyalgással az új érzékenység és a BBS egyes alkotói. Az *Eszkimó asszony fázik* műfaji értelemben – mondjuk ki – professzionálisan kidolgozott: bravúrosan adaptálta ugyanis a klasszikus melódrama háromszög-képletét, és

miközben lépést tart az egyetemes filmkultúra irányadó trendjeivel, éppen az új érzékenység más darabjaira oly jellemző kollázsszerűség, mozaikosság hiányzik belőle.

Ez a kollázsszerűség elsősorban a BBS inspirációját sejteti a művekben, egészen pontosan annak a műfajiságra is kiterjesztett kísérletező attitűdnek a hatását mutatja, amely a hetvenes évek BBS-ét jellemezte. De mit is jelent közelebről az új érzékenység kísérletisége, illetve milyen más, a BBS-ből eredő művészi ösztönzések tapogathatóak ki a filmekben? Ezek számbavétele nem könnyű feladat, hiszen az új érzékenységet formáló BBS-hatások közül számos elválaszthatatlanul összekapcsolódik az egyetemes képzőművészetben és az egyetemes filmművészetben lejátszódó folyamatokkal. Mégis teszünk egy kísérletet a BBS-ből eredő impulzusok csoportosítására, fenntartva annak lehetőségét, hogy némelyik összeér más természetű és eredetű inspirációkkal.

A BBS-beli filmes neoavantgárd és underground hatását több motívum jelzi az új érzékenységben. Ezek nagyvonalakban a következők: 1) a művész életvilága és az esztétikai objektiváció közötti határvonalak spiritualizálására törekvő praxis, illetve a kaotikus világban magára maradt „én” helyzetének artikulálódása a műalkotás látszólagos formátlanságában; 2) a – Lévi-Strauss-i értelemben vett – barkácsolás-technikák (*bricolage*) alkalmazása, továbbá egyfajta markáns kísérletező attitűd érvényesítése, konkrétan: az akadémikus filmkészítéstől idegen – gyakran improvizatív – eljárások felhasználása az alkotási folyamatban (formanyelvi szinten ilyenek például a dekomponált plánok, narratív szinten pedig a szeriális szerkesztés); 3) a vállalt amatőrizmus és dilettantizmus, amely részben a barkácsolás-technikák bevetéséből, részben pedig az uralkodó trendekkel való szakításnak a mindenkorri avantgárdra jellemző esztétikájából fakadt (és kevésbé a művek – egyébiránt a mindenkorri avantgárd alkotásokra szintén jellemző – aktivista-voluntarista irányultságából következett); 4) az értelmezők és kódfejtők türelmét gyakran alaposan próbára tevő, a közérthetőség elvét megkérdőjelező beszédmód, amely – túl azon, hogy a közvetlen élmény kifejezésre juttatását célzó eljárások kultiválásából és a kaotikus világban magára maradt „én” helyzetét bemutató szándékokból született – az uralkodó diskurzussal szembeni ellenállásból következett; 5) a transzgressziós és Gesamtkunst-jelleg, a különféle művészeti ágak közötti határvonalak eltörlését indukáló és célzó szemlélet.

Az új érzékenységben ezek a BBS-ből örökölt eljárások, szemléletmódok és technikák kiegészültek a posztmodern(izmus) hatását mutató megoldásokkal, például az erőteljes színstilizációval, a különböző textúrák és technikák (videó, Super8-as) vegyítésével. Az öt jellemző közül ebben a fejezetben az első hármat, a következő fejezetben pedig az utolsó kettőt vizsgálom meg. Mindazonáltal jelen fejezetben kitérek egy további inspirációra: néhány, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján született, és az új érzékenység közvetlen előzményét jelentő kisfilmre (*Diorissimo*, 1980; *Női kezekben*, 1981; *Mi jut eszedbe az énekesnőről?*, 1981).

A sokak által már megszületésekor eltemetett, a magyar filmtörténetben hosszú távon mégis búvópatakként ható új érzékenység nem stílusiskola, inkább változatos – éppen eklektikusságuknál fogva hasonlító-különböző – műveket összefogó trend. Az esztétikai önfelszabadtatás jegyében, továbbá a közvetlen



Diorissimo



Női kezekben

9 András Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Corvina, Budapest, 1999, 218.

10 Erdély Miklós: *Őszi almanach*, in uő: *A filmről*. Balassi – BAE Törtéshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 260–261.

11 Francis Ford Coppolát Bódy Gábor idézi tanulmányában. (Kreatív gondolkodó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon, *Filmvilág*, 1982/3. 11–13.) A szöveg megtalálható a következő kötetben is: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.*, szerk.: Zsolt Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 131–135.

élmény kifejezését célzó alkotói programból következően az új érzékenység radikálisan szakít a hagyományos ábrázolásmódokkal. Hegyi Lórándnak a képzőművészeti új szenzibilitásról mondott szavai jobbra a filmre is érvényesek: a festőkhöz hasonlóan a filmrendezők is „a műalkotás érzéki-konkrét-szemléletes individualitására, a »kulturális metafora megszemélyesítésére«, az egyedi létélmény intenzitására” alapozták a művészi cselekvést.⁹

Az új érzékenységben az intenzív személyesség adott keretet a filmeknek, a bennük megjelenő kaotikusság mögött ugyanis a személyiség zavarodottsága rejtett. A Bódy által hirdetett szuperfiktionalizmus értelmezhető úgy is, mint a hagyományos fikciós formáknak a kollektív értékválságban magára maradt – ezért artikulálatlan üvöltésre kárhoztatott – személyiség helyzetét diagnosztizáló felhasználása. *Kutya éji dala* – a film címe a művészi „én”-nek az értékválságra adott reakciót leíró metafora lett. A filmek a végállapot regisztrációi voltak, helyzetjelentések egy apokalipszis felé araszoló, kisszerű világban. Ennek a világnak a kisszerűsége amorf jellegének, kaotikusságának és formátlanságának a bemutatásával volt igazán megragadható, márpedig a formátlanság megformálásának gesztusa sokban emlékeztetett számos, a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján készült BBS-filmre, a *Verziótól* (1979) az *Alagútig* (1983). „Ezek a filmek, egymást bátorítva, egyre fokozódó könyörtelenséggel mutatnak be egy gyalázatos életformát, amiből semmi sem hiányzik jobban, mint éppen a forma – írta Erdély Miklós az *Őszi almanach* kapcsán Tarr, Gothár, Jeles és Bódy filmjeiről. – Az indulatoknak nincs íve, az együttléteknek, kapcsolatoknak nincs sem morális, sem hierarchikus szerkezete, a dialógusok egymás mellé préselt monológok, és semmilyen kijelentésnek vagy gesztusnak nincs hitele, ami nem a totális kiábrándultság felé mutat.”¹⁰

A formátlanság megformálásának, pontosabban: regisztrálásának, diagnosztizálásának a programja számos ponton a BBS-ből ismert formai megoldásokat kívánt meg és vont maga után. A dekomponált plánok, a kamera hol provokatívan statikus, hol pedig szertelenül dinamikus használata, „kreatív gondolkodó szerszám”-ként¹¹ vagy barkácseszközként szemlélése és kezelése mind ilyen rendhagyó megoldásnak tetszett, amelyek mellett – szerkezeti szinten – különösen a szeriális elv alkalmazása volt szembevetendő. Az *Eszkimó asszony fázik* kivételével többé-kevésbé valamennyi film a mellérendelés dramaturgiáját alkalmazta, egyfajta szeriális elvet érvényesített: az elemek narratív elrendezése helyett (esetleg – mint az *Őszi almanach* mutatja – mellett) inkább az ismétlésre mint meghatározó formai szervezőelvre épített. A szeriális elv új érzékenységbeli érvényesítésének legelkötelezettebb híve Bódy Gábor volt. Bódy – mint a *Hogyan verkedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?* (1974) című főiskolai vizsgafilmje jelezte – már a pályája legelején érdeklődött a szeriális elv iránt, később pedig, többek között, a *Pszichokozmoszok* (1976) és a *Négy bagatell* (1975) című BBS-munkáiban alkalmazta azt, mely filmekből egyenes út vezetett a *Kutya éji daláig*.

Mindazonáltal nem a *Kutya éji dala* az egyetlen ilyen felépítésű film az új érzékenységben. A *Jégkrémbelettnék* a játékidő első felében még van némi narratív jellege (kivált a titokzatos fekete levél útjának lekövetése miatt), ám ezután érvényre jut a szeriális elv: a film második felében a performansz-szerű koncert dalai klipekként sorjáznak egymás után. A szeriális elvet alkalmazza Szirtes András

és Müller Péter Iván is. Erdélyi Z. Ágnes szerint *A pronuma bolyok történetében* „a jelenetek ugyanúgy követik egymást, mint egy értelmetlen szöveg szavai: sorrendjük felcserélhető, szerepelhetne helyettük valami más is”. Az *Ex-kódex* szerkezete pedig „epizódok laza füzére: a jelenetek nem következnek egymásból, köztük nincs oksági összefüggés, kapcsolódásukat csak az indokolja, hogy rendszerint ugyanazok a személyek szerepelnek benne”.¹²

Különösen érdekes az *Őszi almanach* a szeriális elv alkalmazását tekintve. Az elsősorban mégis csak narratív film Tarr Béla már-már matematikai módszereket használ, egyfajta permutációs logikát, átverés-kombinatorikát érvényesít, amikor a szűzsé kibomlása során rendre különböző alakzatokba helyezi a négy plusz egy szereplőt. A jelenetek folyamatosan ismétlődnek, és azok tétje is végig állandó – hiszen mindenki azon dolgozik, hogy miként csapja be a többieket –, csupán az alkalmi szövetségek személyi összetétele változik percről percre. A szeriális elv illetően alkalmazása egyenesen öröklődik át Tarr későbbi munkáiba, a magyar fekete szériát elindító *Kárhozatba* (1987), sőt még markánsabban a *Sántantángóba* (1991–1994).

Az új érzékenységbe áthagyományozódó BBS-beli kísérletezés egyik legfeltűnőbb jellegzetessége az, amit Kovács András Bálint kvázi örömfilmekként ír le,¹³ és amit a kortársak – az úgynevezett szakma képviselői és a kritikusok – gyakran dilettantizmusnak láttak. A dilettantizmust implikáló barkácsolás-elemek közvetítése a profi – értsd: a magyar filmgyártás derékhadát jelentő – filmek világába a BBS több évtizedes működésének egyik nagy horderejű eredménye volt. Jóllehet a jelenség nem kizárólagosan a Stúdióhoz, hanem a hetvenes–nyolcvanas években megerősödő amatőr-film-mozgalomhoz is köthető, mindent egybevéve, a barkácsolás-elemek nyolcvanas évekbeli népszerűsödése a nyolcvanas években nagyban köszönhető a BBS-beli műhelymunkának.

A filmes neoavantgárd és az experimentalizmus mellett az új érzékenység közvetlen előzményét jelentette néhány rövidfilm a nyolcvanas évek kezdetén. Kivált Xantus János két Balázs Bélá-s kisfilmje (*Diorissimo*, *Női kezekben*) tartozik ide, de – távolabbról – a stúdióhoz erősen kötődő Müller Péter Iván főiskolai vizsgamunkája is (*Mi jut eszedbe az énekesnőről?*). A filmek egyfelől stílis szempontból – pasztózus és markáns színeik miatt – voltak az új trend előhangjának tekinthetők, másfelől bizzar szituációkkal teli világuk, már-már szurreális hangoltságuk okán. Mindháromban hangsúlyosak voltak továbbá a műfaji jelzések: a *Diorissimo* és a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* a krimi elemeivel játszott el, a *Női kezekben* című filmben a thriller, a horror, sőt a katasztrófafilm elemei jelentek meg. Az alternatív zenei szócéna szereplőinek a megmutatkozása az új érzékenység egyik – mint látni fogjuk – legkarakteresebb vonását vetítette előre: a *Diorissimo* és a *Női kezekben* című filmben Méhes Marietta játszott, a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* címűben pedig az URH és a Kontroll Csoport tagjai tűntek fel.

A profizmus tagadása a szeriális elvet érvényesítő építkezésben, az elemek közötti rangsorolást hanyagoló közelítésmódban, azaz a mellérendelés poétikáján látszott legerőteljesebben az új érzékenységben. A nagybetűs szakma és a kultúrpolitikusok által jobbra dilettánsként stigmatizált alternatív esztétika mellett nyílt kiállítás szemléleti és stílis vérfissítést hozott a magyar filmbe. A profizmus

12 Erdélyi Z. Ágnes: *Játéktér csatlak után*. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről, *Filmkultúra*, 1984/4. 53.

13 „[...] a filmek nagy részén az látszik, hogy alkotójuk élvezzi a filmkészítést (azt, hogy mi mindent lehet csinálni egy kamerával).” Kovács András Bálint: *Dilettantizmus és valóságteremtés*, in *Mozgó Film 1*. Szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984, 101.

14 Az 1981-ben született, majd négy évre rá a szakma és a politika együttes erőfeszítéseképpen ellehetetlenített, a hivatalos filmgyártás peremén létező Társulás Stúdió – az alapító, Dárday István szavaival – „integrálni tudta a BBS-ben felhalmozott művészi és gyártási eredményeket, és [...] olyan művek sorát hozta létre, amelyek a hivatalos filmgyártásban máshol ugyan-csak nem jöhettek volna létre”. (Dárday István: A „struktúra által garantált szabadság” illúziója. Szubjektív jegyzetek a Balázs Béla Stúdióról, in Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén [szerk.]: *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, BBS – Orpheusz, Budapest, 2002, 80.)

15 A korabeli cenzúra három kategóriát állított fel a filmek osztályozásakor. Az első kategóriába sorolt alkotásokat szabadon, a másodikba soroltakat korlátozottan, míg a harmadikba soroltakat egyáltalán nem lehetett vetíteni. A három BBS-film a második kategóriába került. Szirtes András a következőképpen emlékezik *A pronuma bolyok történetének* sorsát eldöntő belső vetítésre. „*A pronuma bolyok története* csak egy hajszállal került el a betiltás sorsát, mivel az akkori főigazgató éppen elhagyni készült az állását, [...] utóda figyelmét pedig ügyesen elvonta a vetítés alatt a BBS-referens, kihívták telefonhoz. Így csúszott át a mű, de csak rock and roll-bulikon lehetett vetíteni. [...] Titokban vetítették. Szájpropaganda folyt, hogy ezt érdemes megnézni, ezért aztán különböző félillegális vetítéseken mindig tömve volt a nézőtér.” (Szirtes András: *A filmkocka el van vetve*, A szerző magánkiadása, 2002 [3. javított kiadás], 254–255.)

16 Bajomi Lázár Péter: *A magyarországi médiaháború*, Új Mandátum, Budapest, 2001, 28.

ízlésdiktatúrájával szembeni állásfoglalás, az esztétikai demokratizmus és a stíláris sokszínűség létjogosultságának hirdetése, valamint a barkácsolás-technikák kultiválása mellett mindazonáltal más elemei is voltak az új érzékenységekben megnyilvánuló egyenlősítő törekvéseknek.

Dalok a rabszolgatelepről: az új érzékenység és a szocialista nyilvánosság szerkezetváltozása

A nyolcvanas évek elejének új érzékenysége részben a BBS-ben készült nagyjátékfilmekben, részben a Stúdióon kívül, de erős BBS-kötődésű alkotóktól született munkákban artikulálódott. Önmagában meglepő fejlemény, hogy a nyolcvanas évek elején számos nagyjátékfilm készült a Balázs Béla Stúdióban, mi több, a művek kirajzolta trend átcsapott a Stúdió határain. Ez a folyamat azonban nem volt ellentmondásokról mentes. Míg például a Balázs Bélá-s örökséget nyíltan vállaló, a korabeli újtó közlésmódok egyik bázisának számító Társulás Stúdió megalapítása¹⁴ is azt jelezte, hogy komoly távlatok nyíltak a BBS-beli kísérletező attitűdnek a Stúdió határain túlnyúló érvényesítése előtt, az új érzékenység filmjeinek a hivatalos struktúrában (forgalmazásban és bemutatásban) elfoglalt helye cáfolta ezt. A filmek megszülethettek ugyan, de közülük több nem jutott, nem juthatott el a szélesebb közönséghez. Igaz, hogy az *Eszkimó asszony fázik*, az *Őszi almanach* és a *Kutya éji dala* megkapta a vetítési engedélyt, ám a legerősebben BBS-kötődésű – azaz a Stúdió saját vállalkozásaiként készült – műveket már cenzúra sújtotta. A *pronuma bolyok történetét*, az *Ex-kódexet* és a *Jégkrémbeletet* is kizsúrtották a hivatalos forgalmazásból: mindhármát csak BBS-rendezvényeken és bizonyos szubkulturális eseményeken lehetett vetíteni.¹⁵

Mindez az új érzékenység egyik legsajátabb vonására mutat rá. Az irányzat nem csupán esztétikai-stílustörténeti szempontból volt újszerű jelenség a magyar filmben. Jellegét, hatókörét, utóéletét alapvetően meghatározta a szocialista nyilvánosságban elfoglalt rendhagyó pozíciója: a szocializmus korszakában példátlan módon egyszerre és egyidejűleg jelent meg a nyilvánosság *valamennyi* tartományában. Egy ilyen trend csak BBS-beli vagy BBS-közi alkotók együttes munkássága révén születhetett meg.

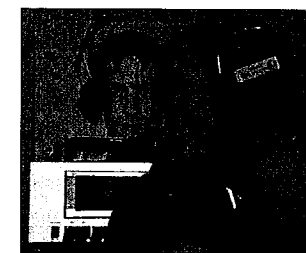
A hetvenes-nyolcvanas évek nyilvánosságát az elemzők többsége az első (legális) és második (illegális) nyilvánosság együttesével írja le. Az első nyilvánosság szereplői – a művészekről a kritikusokig – megjelenési lehetőséget élveztek a kádári „negatív konszenzus” elfogadása nyomán (azaz politikailag elkötelezettek vagy semlegesek voltak), ezzel szemben a hetvenes-nyolcvanas években megerősödő második nyilvánosság szereplői (a demokratikus ellenzék, illetve egyes autonóm kulturális csoportok tagjai) elutasították a konszenzust, ezért a legális publikációs fórumok el voltak zárva előlük. Mindazonáltal a nyilvánosságnak volt egy harmadik tartománya is. A hetvenes-nyolcvanas években az első és a második nyilvánosság mellett kialakult egy harmadik, párhuzamos vagy köztes nyilvánosság. Ez – mint Bajomi Lázár Péter megjegyzi – „az első és a második nyilvánosság elegye volt, [...] annyiban volt rokon az elsővel, hogy nem üldözték, és annyiban a másodikkal, hogy korlátozott volt, az állam támogatása nélkül csak kevesekhez juthattak el a benne megjelenő tartalmak”.¹⁶

Nemigen akadt olyan művészeti mozgalom, iskola vagy trend a korszakban, amely egyidejűleg a nyilvánosság mindhárom térrétegében képviseltette magát. A filmes új érzékenység volt a kivétel: az *Eszkimó asszony fázik* az első nyilvánossághoz tartozott, az *Őszi almanach* és a *Kutya éji dala* az első és a köztes nyilvánosság határzónájában állt, *A pronuma bolyok történetét*, az *Ex-kódexet* és a *Jégkrémbeletet* a köztes nyilvánosságnak már-már a második nyilvánossággal érintkező alsó regiszterében lehetett elhelyezni. Sőt volt egy, az új érzékenységhez és a BBS-hez közvetlenül kapcsolódó film is – Jeles András *Álombrigádja* (1983) –, amely betiltása (pontosabban szórványos illegális vetítései) miatt a második nyilvánosság része lett. A filmek nyilvánosságban elfoglalt pozícióját részben meghatározta, úgyszólván determinálta, hogy melyik stúdióhoz tartoztak: az *Eszkimó asszony fázik* a korabeli filmgyártás egyik centrumában, a Dialógban forgott; az *Őszi almanach*, a *Kutya éji dala* (illetve az *Álombrigád*) a Társulás produkciója volt; míg – mint láttuk – *A pronuma bolyok története*, az *Ex-kódex* és a *Jégkrémbelet* a BBS-ben készült.

A nyilvánosság problematikája közvetetten valamennyi filmben megjelenik, többek közt az alternatív zenekarok felléptetése és egyes zenészek jelentős szerephez juttatása mutatja ezt. A Trabant az *Eszkimó asszony fázikban*, a Vágtázó Halottkémek és az Albert Einstein Bizottság a *Kutya éji dalában*, ugyancsak a Bizottság a *Jégkrémbeletben*, az Európa Kiadó *A pronuma bolyok történetében*, a Kontroll Csoport az *Ex-kódexben* látható-hallható. A zenészek közül Méhes Marietta főszerepet játszik a *Kutya éji dala* és az *Eszkimó asszony fázik* című filmben, Grandpierre Attila fontos epizódszerepben látható a *Kutya éji dalában*, Kamondy Ágnes az *Eszkimó asszony...-ban* és a *Jégkrémbeletben* is szerepel, Kokó művész, alias Kukta Erzsébet (A. E. Bizottság) villanásokra feltűnik az *Eszkimó asszonyban*, nem beszélve a *Jégkrémbelettről*. Víg Mihály – ha fizikai valójában nem jelenik is meg – zeneszerzőként komoly szerephez jut az *Őszi almanachban*, míg az *Ex-kódexben* sokan mások mellett Bárdos Deák Ágnes, Kistamás László és Menyhárt Jenő működik közre.

Az alternatív zenekarok és zenészek szerepeltetésének több oka volt. Mindez egyfelől az új érzékenységnek a hetvenes évek undergroundjából örökölt transzgresszív (ha tetszik: Gesamtkunst-) jellegével, a különféle művészeti ágak közötti határvonalak elmosását célzó szemléletével magyarázható, másrészt a filmalkotók és a zenészek között meglévő *világ-nézeti* hasonlósággal indokolható. Ez a szemléletazonosság fejeződött ki a gyakran oxymoronokra épülő szövegekben, amely szövegek plasztikusan mutatták meg a filmek központi (id)entitásának, a magára maradt „én”-nek a helyzetét (Trabant: „Nyáron alszom téli álmot”; Trabant: „Túl késő már és túl hamar”; Kontroll: „Ismeretlen katona sírjában ülsz. Ismerős helyzet, de mégiscsak nyomaszt a bűz”; Bizottság: „1993. augusztus 13. Nem biztos, hogy péntek. Egyedül vagyok. Nem biztos, hogy élek”).¹⁷

Ezek a motívumok – az új érzékenység transzgresszivitása és a dalszövegek plasztikussága – önmagukban elegendő érvet szolgáltatottak az alternatívok filmbeli szerepeltetéséhez, volt azonban a zenészek és zenekarok megjelenésének egy további oka is. Az underground zenekarok nem csupán az ábrázolás médiumai, hanem annak tárgyai lettek, mégpedig jelentékeny részben a nyilvánosságban elfoglalt pozíciójuknál fogva. Az első nyilvánosságból kiszorult alternatívok



Ex-kódex

17 Az új érzékenységhez tartozó filmek között akad néhány, amelynek már a címében oxymoron bújik meg. A *Jégkrémbelet* alcíme: *Forró fagyifilm*; az *Ex-kódex* cím maga az önellentmondás (hiszen egy tárgy vagy kódex, vagy nem az – egy szerre nem lehet mindkettő); ráadásul az *Eszkimó asszony fázik* is oxymoron-gyanús cím.



Jégkrémbealett

18 A zenekar eredeti neve („Központi Bizottság”) nem is annyira bújtatottan idézte meg az első nyilvánosságot. Ezt a kultúrpolitika sérelmezte, és a szimplán „Bizottság” elnevezést sem támogatta, ezért vette fel a zenekar Albert Einstein nevét.

19 Durst György szóbeli közlése.

visszatérő szerepeltetése egyfelől a köztes nyilvánosság jelenlétére hívta fel a figyelmet, másfelől ennek a köztes nyilvánosságnak az első nyilvánosságba emelésével kecsegtetett. A film médiuma – feltételezett tömeghatása miatt – elvben alkalmasnak látszott az első és a köztes nyilvánosság közötti határvonalak eltörlésére – más kérdés, hogy erre a kísérletre olyan filmekben került sor, amelyek réteghatásuk miatt maguk is a köztes nyilvánossághoz kerültek közel, sőt (A *pronuma bolyok története*, az *Ex-kódex* és a *Jégkrémbealett* esetében) annak lettek részei. (Jegyezzük meg, hogy az alternatívok felléptetésének ironikus inverze a kádárizmus egyik kegyeltjének, egyúttal a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot dirigáló Erdős Péter örök favoritjának, Vámosi János énekesnek a feltűnése az *Álombrigád*ban.)

Az alternatívok szerepeltetése tehát automatikusan vonta magával a nyilvánosság-problematika felvetését, és ily módon – az *Őszi almanach* kivételével – a köztes nyilvánosság, ha indirekten is, de mindegyik filmben megjelent. Ugyanakkor némelyik film közvetlenül – témájánál, motívumainál fogva – érintette az első, a köztes és a második nyilvánosság problematikáját. Az *Eszkimó asszony fázikban* fontos szerepbe kerül egy rétegzenekar, a koncertzongoristából e zenekar billentyűsév váló Laci (Boguslaw Linda) figurájának sorsa pedig az első és köztes nyilvánosság közötti átjárás témáját bontja ki; az *Ex-kódex*ben egyetemi előadás (első nyilvánosság) keretében látunk-hallunk először a hassasínookról (második nyilvánosság), a film központi szereplőiről; a *Jégkrémbealett*ben pedig a nyilvánosság-problematika már egyenesen centrális pozícióba jut. A *Jégkrémbealett* cenzúrázva kezdődik (az archívva roncsolt, hosszú főcímben meztelen nőt látni, nemi szervének konzekvens kitakarásával), az egyik jelenetben pedig az 1982-es labdarúgó világbajnokság döntőjének közvetítését (első nyilvánosság) egyszerűen megszakítja a titkos sámantévé bejelentkezése, benne konferansziéként fe Lugossy Lászlóval (második nyilvánosság). Mindennek tetejébe az alkotók rendre eljátszanak a zenekar nevének az első nyilvánosságot bújtatottan idéző konnotációival¹⁸ (például amikor Wahorn András mond szofisztikált, a pártkáderek által használt bikkfanyelvet poentírozó köszöntőt a vacsoránál egybegyűlteknak). A *Jégkrémbealett* alkotói folyamatosan provokálják a dialógust az első és a köztes (illetve második) nyilvánosság között. Az egyik szekvencia például a már emlegetett – (ön)cenzúrázott – nyitóképeket kontrázza meg: a nyitány tökéletes inverzeként értelmezhető jelenetben Kamondy Ágnest látjuk az ágyon fekve, nyakától a lábáig pokróccal letakarva, ám ennek közepéből hiányzik egy apró darab, és ezzel Kamondy egész testéből éppen csak a nemi szerve válik láthatóvá.

A cenzúrárt fricskázza meg a finálé is. Itt egy olyan dal (A *békásmegyeri rabszolgatelepen lakom*) hangzik el, amely a film alapjául szolgáló – tehát az első nyilvánosságba bekerült – lemezzel lemaradt. Nem véletlen, hogy pontosan ez a dal adta a fő okot a cenzoroknak a hivatalos forgalmazás ellen. A cenzor a szocializmus egyik vívmányaként aposztrofált békásmegyeri lakótelep bizarr kontextusba helyezését sérelmezte,¹⁹ de A *békásmegyeri rabszolgatelepen lakom* a mozgalmi dalok retorikájának ironikus megidézése révén más tekintetben is durván megsértette a létező konszenzust (lásd például a kezdő „Kelj fel, kelj fel!” vagy a „Vár a munka, vár a gyár!” sorokat). A dal a filmben még provokatívabbnak tetszett, mint önmagában volt, pusztán azáltal, hogy a hétköznapi cselekvé-

seket (fogmosás, ürítés stb.) regisztráló képek nyomán a munkások „felkelése” szó szerint – „reggeli ébredés” jelentésben – értelmeződött.

A *Jégkrémbealett* mellett A *pronuma bolyok története* az a film, amelyik kiváltóképp radikálisan közelít az első és a köztes nyilvánosság problematikájához: fokozottan erős reflexivitással kapcsolódik a legális nyilvánossághoz, egyúttal markánsan elhatárolódik attól. Szirtes András filmjének két kitüntetett fontosságú jelenete is az első és a köztes (illetve a második) nyilvánosság közötti kommunikáció problematikusságát vizsgálja. A film elején az egyik főszereplő a kamerába

nézve megszólítja a nézőt, és közel négyperces monológban beszél alkotó és közönség kapcsolatáról, illetve – ez témánk szempontjából fontosabb – az első és a köztes nyilvánosság alkotóinak viszonyáról. A monológ a következő:

Aki a filmművészetet komolyan veszi, az hülye. Aki filmkészítés közben nem csinál magából hülyét, az is hülye. Aki hülye, az hülye. A filmrendezők között elég kevés a hülye... Éljenek a hülyék. Azért bízunk egy kicsit a félhülyékben is. Jó lenne, ha te is, mint néző, hülye lennél. Remélem, hogy előbb vagy utóbb minden néző meghülyül. Kíván-

csi vagyok, ha végignézed ezt a filmet, felmerül-e benned az a kérdés, hogy te vagy-e a hülye vagy én... Amit eddig mondtam, az tiszta hülyeség. Vegyél mindent halálosan komolyan, meglátod, hogy bejön. Sohase kérdezd, hogy mi miért van, sohase hidd, hogy a részeknek közük van egymáshoz. Sohase hidd, hogy a részeknek nincs közük egymáshoz. Egyáltalán ne higgyél semmit. Hunyd be a szemed és fogd be a füled. Sőt talán jobb lenne, ha már most kimennél a moziból. Addig én várok. Van időm. Ráérek...

Itt közel egy perc szünet következik a monológban – csak a némán kamerába bámuló szereplőt látjuk –, majd az alábbi szavakkal ér véget a jelenet:

Úgy látom, mégis itt maradtál. Látod, milyen hülye vagy? Most már lehet neked beszélni.

Ez a monológ részben fokozott önreflexivitásánál fogva intéz támadást az első nyilvánosság ellen, nevezetesen azzal, hogy a beszélő személy az állításai megtételével egyidejűleg megkérdőjelezi azok érvényességét, így néminemű zavart generál a befogadóban. Mindez a korszak legális nyilvánosságának egyik alapvetését, a közérthetőség elvét kérdőjelezte meg. A kádárizmus normává emelt, hivatalossá tett művész(et)i diskurzusát ugyanis – mint Havasréti József írja – „nemcsak a humanizmus, a letisztultság, a formateljesség morális/esztétikai ka-

20 Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 118.

21 Megjegyzendő, hogy a kommunikáció kérdése az akadémizmusban is központi jelentőségű, jóllehet más értelmezésben és más hangsúlyokkal, mint az új érzékenységben. Ehhez lásd: Kovács András Bálint: Miért az ávosok? A történelem visszavétele, *Filmvilág*, 1988/4. 6–11.

22 A cím a valóságban is létező pronuba molyok nevének kifordítása. Értelmezéséhez lásd: Szirtes András: *A filmkocka el van vetve*, i. m. 254.

23 A filmben felhangzó részlet a következő: „Elementek a fiúk / és itt hagyták nekem egy dobozban / az időt / az egész város ketyeg / eltűntek a színek / mert drága az anyag / a föld fehér fényben ég / a szívünkben savak / ez az utolsó / pillanat.” A dalnak több szövegváltozata létezik. A *pronuma bolyok történetében* hallható szöveg jelentősen eltér a más forrásokból ismert verzióktól. Szirtes filmjében a szöveg első két versszaka nem hangzik el, a harmadik – a záróstrófa – pedig számos ponton különbözik az egyik internetes portálon található változattól, amely a következő: „Elementek a fiúk / de itt maradt az idő / rövid kis pihenő / a zűrzavarban / a föld fehér fényben ég / a szívünkben savak / fokozhatatlan már / a pillanat.” Lásd példaul: <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Balcony/3817/euk1.ht> ml#ELEMENTEK (utolsó letöltés: 2009.01.05.)

tegóriái védelmezték, hanem az olyan kommunikatív karakterű normák is, mint a közérthetőség, vagy legalább az érthetőség”.²⁰ A (köz)érthetőség elve és kívánalma – mint fentebb már utaltam rá – részben a közvetlen élmény kifejezésére törekvő alkotói programból következően többé-kevésbé valamennyi új érzékeny filmben sérült; ebből a szempontból csak a hagyományosabb vonalvezetésű *Eszkimó asszony fázik* kivétel. A filmek hermetikus-ezoterikus beszédmódja sokban a BBS-beli neoavantgárd hatását jelezte.

Ám nem csupán a neoavantgárd hatását. A nehezen dekódolható fogalmazásmód a korszak több műalkotásában (az 1979-es *A kis Valentinótól* az ugyanabban az évben megjelent *Termelési-regényig*) is artikulálódó kérdéskört érintett, nevezetesen a kommunikáció problémáját. Az új érzékenységben rendre visszaköszön ez a probléma a nyelv eltorzított, elroncsolt vagy éppen radikálisan visszafogott használata nyomán: a *Kutya éji dalában* értelmezhetetlen dialógusok vannak („Autóbuszsal jöttem. – Busszal? Mercedesed van?” – hangzik el a valódi és az álpap közötti beszélgetéskor), az *Eszkimó asszony*...-ban János (Lukács Andor) néma, Mari (Méhes Marietta) közhelyekben beszél, és végtelen közhelyekben fogalmaznak az *Őszi almanach* hősei is. Ennél is jobban sérül a nyelv az új érzékenység BBS-filmjeiben: A *pronuma bolyok történetében* a szereplők halandza nyelvet használnak, és az *Ex-kódexben* is rendre felülírják a nyelvi szabályokat, nem beszélve a hivatalos bikkfanyelv parodizálásától kezdve a bevett nyelvi fordulatok elferdítéséig számos leleménnyel élő *Jégkrémbalettről*.²¹

A nyelv roncsolása A *pronuma bolyok történetében* a legekleatásabb (a cím is halandza²²), a film fentebb emlegetett monológja azonban nem csupán, sőt nem is elsősorban a közérthetőség figyelmen kívül hagyásával intéz támadást az első nyilvánosság ellen. Ez a monológ ugyanis minden ellentmondásosságával együtt *érthetőbb*, mint a film számos további szekvenciája. Érthetőbb, hiszen nagyon is konkrét véleményt fogalmaz meg az akadémizmus képviselőivel, magyarul az első nyilvánosság prominenseivel szemben. A magát mindenáron komolyan vevő, a profizmus jelszavát zászlajára tűző, sőt adott esetben az újat és mást akarókkal szemben éppen a profizmus jegyében fellépő akadémizmus rendezői kerülnek célkeresztbe már a monológ legelső mondataiban. („Aki a filmművészetet komolyan veszi, az hülye. Aki filmkészítés közben nem csinál magából hülyét, az is hülye. [...] A filmrendezők között elég kevés a hülye.”) Ezeket a mondatokat komolyan illik venni, annál is inkább, mert a visszavonásuk néhány perccel később csupán erősen ironikus módon történik meg („Amit eddig mondtam, az tiszta hülyeség. Vegyél mindent halálosan komolyan, meglátod, hogy bejön.”)

Az első és a köztes nyilvánosság problematikája kerül terítékre A *pronuma bolyok történetében* egy másik, a film végén található jelenetében is. Ez a jelenet kétséget kizáróan jelzi, hogy Szirtes Andrást mennyire foglalkoztatta a nyilvánosság egyes tartományai közötti átjárások lehetőségének megteremtése, egyúttal mennyire tisztában volt ezen útvonalak kialakításának csaknem lehetetlenségével. A jelenet főszereplője az Európa Kiadó zenekar, Menyhárt Jenő az *Elementek a fiúk* című szám egyik változatát énekli.²³ Szirtes a dal elhangzásakor előbb egy savval szétmaratott gyűrűt (?) mutat, majd megjelenik az Európa Kiadó és a zongoránál ülő Menyhárt Jenő. Kezdetben még nem érzékelhető, a kép kivágotatágabbra vétele nyomán azonban világossá lesz, hogy a zenekar *benne van a tévé-*

ben – a film főszereplői egy emberként bámulják a kommunista konzumizmus egyik emblémáját jelentő Junoszty televíziót. Többek között az *Elementek a fiúk* és más szerzeményeik halmozott múltidejűsége, illetve a dalok disztópikus, apokaliptikus hangütése miatt az Európa Kiadónak természetesen nem volt lehetősége a televízióban bemutatkozni a nyolcvanas évek elején. Szirtes egy ironikus, egyúttal hódolatteljes gesztussal beemeli – ha tetszik: felemeli – az első nyilvánosságba a zenekart, és ezzel sajátos módon – azaz mindennek ellenére mégis csak ellentmondásosan – rehabilitálja a köztes nyilvánosság tartományát. Gesztusával egyfelől kinyilvánítja a köztes nyilvánosság szereplőinek az igényét az első nyilvánosságbeli szereplésre, ugyanakkor ennek a szereplésnek a valószínűségét csaknem a nullára csökkenti művének az érthetőség elvét mindenben sértő szcenírozásával, valamint – ezzel szoros összefüggésben – társadalomtudatosságával. A nyilvános mozibemutatót eredendően ellehetetleníti, hogy Szirtes a mozgókép médiumát egyfelől a történetmesélés eszközeiből a film önnön problémájává minősíti át (mindebben A *pronuma bolyok történetének* kísérletisége artikulálódik), másfelől pedig a filmet – és ezzel bezárult a kör – a nyilvánossággal kapcsolatos kérdések megvitatásának terepévé alakítja.

Szirtes gesztusa mindazonáltal tünetértékű, és az új érzékenység intézményi szinten is megnyilvánuló egyenlősítő törekvéseit tükrözi. Azzal, hogy a legkülönbözőbb eredetű stíluselemek közé tett egyenlőségjelet, s azzal, hogy a nyilvánosság különböző tartományaiban jelent meg, az új érzékenység a pluralista gondolat letéteményesévé vált. Az esztétikai–stílustörténeti és a nyilvánosságtörténeti aspektus egymást egészítette ki, erősítette meg; a filmek egyszerre emeltek vétőt az akadémizmus stílusdiktatúrájával és az első nyilvánosság intézményi túlhatalmával szemben. Az új érzékenységben a stílári és műfaji alkotóelemek egyenjogúsítását hirdető posztmodern esztétika és az egyes nyilvánosság-tartományok emancipálását – indirekt módon – propagáló szemléletmód talált egymásra. Sokatmondó, hogy a magyar filmtörténet egyik legmélyebben és leghosszabb távon ható, az esztétikai pluralizmus alapvetését hirdető, valamint a szocialista nyilvánosság építményét a maga, jóllehet szerény, barkácseszközeivel következetesen romboló trendje éppen a Balázs Béla Stúdióban, a teljes keleti blokk egyik legdemokratikusabban megszervezett intézményében született meg.



Gelencsér Gábor
Az új narrativitás formái
BBS-játékfilmek a nyolcvanas–kilencvenes években

Ha a Balázs Béla Stúdió ötvenéves történetét a paradigmátikus filmtípusok alapján próbáljuk rendszerezni, akkor a hatvanas évek kisjátékfilmese, a hetvenes évek experimentális és dokumentarista formái után a nyolcvanas évek közepétől a nagyjátékfilmek reprezentálják a Stúdió tevékenységét. Természetesen nem statisztikailag, még csak nem is minőségileg van döntő módon jelen ettől az időszaktól az egészestés fikció, hanem mint a BBS-stílust és -szemléletet legösszetettebb és legteljesebb módon kifejező forma¹ – ugyanúgy, ahogy a korábbi évtizedek jelzett filmtípusai sem egyeduralkodók. A hatvanas évek kisjátékfilmjei mellett jelen vannak a rövid-dokumentumfilmek is, a fikciós formai dominanciát jelzi ugyanakkor e dokumentumfilmek hol lírai, hol groteszk, hol már kifejezetten fikcióba hajló karaktere, amely különösen a montázsban, dramaturgiában, zenehasználatban, illetve zenei szerkesztésben érhető tetten. A hetvenes években, a szociológiai indíttatású dokumentarizmus és a filmnyelvi kutatások korszakában aztán éppen az „és” lesz a legfontosabb körülmény, vagyis a szociológiai érdeklődés és a fikciós formaalkotás találkozása: szintézise a Budapesti Iskolát előkészítő filmekben és összeütközése a kísérleti dokumentumfilmekben. S a nyolcvanas évektől is tagolt a kép. Folytatódik, sőt a Stúdióon belül újra intézményesül a kísérletezés; a dokumentarizmus visszatér eredeti szociológiai, tényfeltáró, politikai érdeklődéséhez; a nyolcvanas–kilencvenes évek újabb, rendeződiplomás nemzedékének köszönhetően pedig a hatvanas éveket idéző módon van jelen ismét a hagyományos kisjátékfilmese forma. Mégis, e valóban lényeges árnyalatok ellenére, ha a Stúdió reprezentatív önképét keressük az egyes évtizedekben, akkor nagy valószínűséggel az említett típusok közül választunk filmet a különböző korszakok bemutatására.

Ez az ív – amennyiben a BBS-filmek gyártásának történetét, legalábbis pillanatnyilag, lezárultnak tekintjük – klasszikus fejlődési folyamatot ír le. Havasréti József e kötetben olvasható tanulmánya is jelzi, hogy a hetvenes–nyolcvanas években a BBS körül kibontakozó korszakképző diskurzusokban megjelenik a „tézis–antitézis–szintézis” gondolata. Eszerint a hatvanas évek kisjáték- és dokumentumfilmese tézise, majd a hetvenes évek experimentalizmusának antitézise után a nyolcvanas évektől megjelenő játékfilmese paradigma jelentené a szintézist – s ez valóban megfigyelhető a filmek formaképző elvében. A nyolcvanas–kilencvenes évek BBS-fikciói ugyanis a korábbi időszak dokumentarista és experimentális tapasztalataiból építkeznek, immár nem a „felfedezés”, hanem az „alkalmazás” attitűdjével. Mindez közvetlen hatásokban is megfigyelhető: számos filmben felismerhető a hetvenes évek avantgardistáinak – Bódynak, Erdélynek, Szentjóbnyak – szemlélete, stílusa, sőt nyelvi-technikai eljárása. A szintézis ugyanakkor egy zárt fejlődési folyamat végét jelenti – s ennyiben is beleillik a Stúdió eddigi (gyártás)történetébe.

A BBS a nagyjátékfilmre való felkészülés műhelyeként, egyfajta „posztgraduális” önképzőkörként jön létre. Ez a funkció aztán a hetvenes évektől a Stúdió munkájába bekapcsolódó, nem feltétlenül a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról érkező avantgárd művészeknek köszönhetően kiegészül az experimentális szemléletből fakadó törekvésekkel. A BBS alaptevékenységébe még nem, az avantgárdokéba pedig egyáltalán nem illik bele a hagyományos nagyjátékfilmese forma. Mindez persze nem jelenti azt, hogy szórványosan ne készüljenek a hatvanas–hetvenes évek fordulójától egészestés játékfilmek. Az sem véletlen ugyan-

¹ A paradigmaváltást jelző nyolcvanas évek közepének játékfilm-dominanciáját egyébként statisztikailag is igazolja Galló Sándor tanulmánya. (Galló Sándor: „Kilépés, hogy bent maradj”. A BBS szindróma, *Filmkultúra*, 1987/6. 43.)

2 A film születésének és bemutatásának kultúrpolitikai körülményeihez lásd Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években, in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, József Attila Kör – L'Harmattan, Budapest, 2005, 123–131.

3 Lásd ehhez Hirsch Tibor *Játékfilmek kora* című, e kötetben olvasható tanulmányát.

4 Ezúttal természetesen csak az egészestés *játékfilmekről* van szó, hiszen a dokumentumfilmek, a dokumentarista játékok és a kísérleti filmek között szintén találunk egészestés hosszúságúakat, sőt több részes sorozatokat is – igaz, szintén csak a hetvenes évektől.

5 Az új érzékenység és a BBS kapcsolatahoz lásd Pápai Zsolt *Mellérendelő kapcsolatok* című, e kötetben olvasható tanulmányát.

6 A Budapesti Iskola filmjei közül egyébként több szintén a BBS-ben vagy a BBS-sel koprodukcióban jön létre, így például a *Fagyöngyök* (Ember Judit, 1977), a *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1977) és a *Csép-lő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978).

7 Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai, in uő: *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 240.

akkor, hogy kezdetben a sorsuk meglehetősen viszontagságos. Az első, még felelősről indított, s kollektív feladatként elképzelt terv végül a BBS falain kívül, a Budapesti Filmstúdióban valósul meg, de csak kétéves betiltás után jut el a közönséghez (Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965/67).² A BBS első egészestés játékfilmjét, a főiskolai pályázatra készült *Agitátorokat* (Magyar Dezső, 1969) szintén betiltják. Ezt követően Maár Gyula *Prés* (1971), Lányi András *Segesvár* (1974) és Bódy Gábor *Amerikai anzix* (1975) című filmje jelenti a szórványos kivételt. S természetesen az sem véletlen, hogy ezek a BBS-nagyjátékfilmek egytől-egyig szemben állnak a játékfilmstúdiókból kikerülő munkákkal, és különböző módon igyekeznek átalakítani a bevett fikciós sémákat:³ az *Agitátorok* és a *Segesvár* az esszével kísértelmez, a *Prés* a Jancsó-féle parabolikusság alternatíváját keresi, míg a legradikálisabb *Amerikai anzix* a filmnyelvi kísérletek eredményeit építi be fiktív történetébe, s ezzel a magyar sorsválasztás történelmi alternatíváit az egyetemes és időtlen absztrakció magasságába emeli.⁴

A nyolcvanas évek közepétől az egészestés forma nem azért válik paradigmátikusá, mert évről-évre folyamatosan és rendszeresen készülnek ilyen típusú, netán a korábbiaknál jobb filmek, hanem azért, mert Szirtes András *A pronuma bolyok története* (1983), Müller Péter *Ex-kódex* (1983) és Wahorn András *Jégkrémbelett* (1984) című egészestés BBS-játékfilmje meghatározó szereplője lesz egy filmtörténeti irányzatnak, nevezetesen az új érzékenységnek.⁵ Ezek a filmek nem előkészítenek bizonyos stílusokat és nyelvi eszközöket, mint a hatvanas évek kisjátékfilmjei az új hullámot vagy a hetvenes évek dokumentarizmusa a Budapesti Iskolát,⁶ hanem – néhány, a Társulás Stúdióban készült filmmel együtt – maguk alkotnak egy játékfilmes irányzatot. A hetvenes évek első felének egészestés próbálkozásából is következik, hogy e filmek az irányzaton belül a legradikálisabban igyekeznek lerombolni a korabeli fikciós sémákat, ám ezúttal – nem kis részben az ekkor szervezettel már nem, de szellemileg egész munkásságával a BBS-hez kötődő Bódy Gábornak, illetve *Kutya éji dala* (1983) című filmjének köszönhetően – e törekvés mégis nyomot hagy a magyar film fősodorbeli történetében. Még ha ez a nyom – ahogy Kovács András Bálint írja a nyolcvanas évek magyar filmtörténetéről szóló tanulmányában⁷ – csupán egy fekete lyuk is. Hiszen az új érzékenység irányzata két-három év alatt lefut, alig fél tucat filmet eredményez, és alkotói – olyan, az irányzathoz közvetlenül nem kapcsolódó, ám szintén radikális formaújtókkal együtt, mint Erdély Miklós, Jeles András vagy Tarr Béla – különböző módon, végleg vagy hosszabb időre elszakadnak a magyar filmgyártástól.

Az új érzékenység ugyan rövid ideig tart és radikalizmusa miatt periférikus jelenség, mégis beemel a BBS-játékfilmeket a fősodorba (hogy mindegyik épp egy ennyire radikális irányzat képes, az a BBS hagyományából logikusan következik). S ha ez a filmtörténeti korszakváltáshoz még nem is, a BBS-en belüli paradigma-váltáshoz már elegendő: a Stúdióban egy évtizedes kihagyás után ismét előtérbe kerül a játékfilmes forma, annak rövid és egészestés változata egyaránt. Az új érzékenység avantgárd radikalizmusa – a hatvanas évek modernista új hullámához hasonlóan – mintegy felszabadítja a játékfilmes formát. S az új érzékenység szemléletmódja és stílusmintázatai – alkalmazkodva az új társadalmi és kulturális feltételrendszerhez, továbbá kevésbé radikális, konszolidáltabb formában – tovább élnek a nyolcvanas évek második felének fikciós alkotásaiban.

Az egészestés forma jelenléte és főképp közeledése a fősodorhoz ugyanakkor paradox módon a Stúdió mindkét alapító hagyományának ellentmond⁸ – vagy úgy is fogalmazhatunk, a BBS ezzel teljesíti küldetését: a kisfilmes etűdök „feljelföldnek”, az experimentalizmus újításai pedig felszívódnak a nagyjátékfilmes formába. A Balázs Béla Stúdió e szerint a fejlődéselvű logika szerint beteljesítette művészettörténeti küldetését – s ezáltal okafogyottá vált. Csakhogy ezt az olvasatot módosítja egy nem mellékes körülmény. Ha a Stúdióra mint önálló entitással rendelkező korszakképződményre tekintünk, még akár igaz is lehet az okfejtés, az ott dolgozó egymást követő generációk szempontjából azonban nem. Ők ugyanis időről időre újra indították a folyamatot – ezt biztosította a műhely sok egyéb mellett szintén meghatározó, nemzedéki alapon fluktuáló önkormányzati elve –, egészen a legutóbbi évekig. S hogy a szintézist követő újabb tézis, majd antitézis megfogalmazása ezúttal megszakadt, nos, mindez már a Stúdió körüli külső társadalmi, politikai, kulturális és gazdasági feltételrendszer kilencvenes évekbeli megváltozásának a következménye volt.

A BBS történetével összefüggésbe hozott hegeliánus fejlődéselv kétségtelenül látványos, ám ugyancsak törekény levezetését nyújtja a BBS ötvenéves történetének, noha a nyolcvanas évek közepétől szintetizáló igénnyel fellépő nagyjátékfilmek megjelenését a Stúdió inherens folyamatai is jelzik, méghozzá formatörténeti és intézményi szempontokból egyaránt. Mindez azonban nem a BBS egészének, csupán egy – jelen pillanatban kétségtelenül utolsónak tűnő – korszakának ívét rajzolja elénk.

Veszteségek és hagyományok

A nyolcvanas évek közepének meghatározó formaelve, Bódy Gábor utolsó korszakának alapfogalma, az új narrativitás a rendező 1985-ben bekövetkezett halála után mintegy szellemi végrendeletként hagyományozódik tovább a Stúdióban. Az új narrativitás, természetéből következően, a fikciós formákban jelenik meg elsősorban: Bódy olyan fiktív elbeszélésekre gondol, amelyek „jeltudatossága” elutasítja a „mozitradíciókat”,⁹ hogy szabadon élhessen az elbeszélés lehetőségeivel. Az igen általánosan leírt fogalomban¹⁰ szintén megjelenik a szintézis gondolata: Bódy egy cím nélküli töredékes feljegyzésében tágabb történeti összefüggésbe helyezi az új narrativitást. Ezek szerint a hatvanas évek narratív formájának elutasításából születik meg a hetvenes évek dokumentarista és experimentalista útkeresése, „és az új narrativitást úgy határozhatnánk meg – folytatja Bódy –, mint ennek a nyelvezetnek a tudatos jelenlétét és gyakorlatát a narratív tradíció felelevenítésében”.¹¹ A rövid jegyzet utolsó bekezdésében az új narrativitást filozófiai nézőpontból, igen esszéisztikus formában írja le, az itt használt fogalmak mégis fontos támpontot nyújtanak az irányzat filmjeinek elemzéséhez.

Mert maga a tudás nem kielégítő, az emberben újra és újra feltámad a vágy a hipotetikus, a fiktív iránt, jelenlétünk transzpozíciója iránt. A narrativitás, a mese, miután lelepleződött mint hazugság, újra támad mint kultusz, hogy magunkat és nézőinket újabb, elképzelt körülmények között tegyük próbára, a jelentés új, hipotetikus tartományait nyissuk meg a létezés számára. Az új narrativitás új jelentősmezőket fed fel vagy hoz létre, új eszközöket használ az artikulációban, és új rést nyit a mindig összeomlani készülő horizonton.¹²

8 Hirsch Tibor a BBS kilencvenes években tapasztalható törekvését, hogy ti. „évente akarnak csinálni egészestés filmeket”, „újmodi devianciának” nevezi. (Hirsch Tibor: Minden ugyanaz másképpen. Balázs Béla Stúdió, *Filmvilág*, 1994/5. 30.)

9 Mindkettő Bódy kifejezése, előbbi lásd: Bódy Gábor a videóról. Bódy Gábor és Walter Gramming beszélgetése, *Filmkultúra*, 1987/1, 54., utóbbit: Bódy Gábor: Videó-elképzelések, *Filmkultúra*, 1986/2. 14.

10 Az új narrativitás fogalmát a *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című késői (1983-as) tanulmányának végén a következőképpen vezeti be Bódy: „Ma már nem lehet »megmutatni, mi van«, ma már csak »elbeszélni« lehet. S ez egy új narrativitás [...]”. (Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, in uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 156.)

11 Bódy Gábor: [Több mint tíz éve...]. In Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 269.

12 I. m. 270.

13 Vö. Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 85/7. 27–29.

14 A Magyar Film- és TV-művészek Szövetsége Titkárságának állásfoglalása a Balázs Béla Stúdió működésével kapcsolatban, *Filmkultúra*, 1986/9. 16–18.

15 I. m. 17.

16 Vö. Kovács András Bálint, i. m. 248.

Többet mond azonban mindennél az új narrativitás fogalmának gyakorlati megvalósítása. Bódy utolsó játékfilmje, a *Kutya éji dala* az új érzékenység filmtörténeti közegében teszi explicitté e formaelvet, méghozzá a felszabadított, felfokozott „én” elbeszélésével.¹³ Eszerint a Bódy-féle új narrativitás fogalma a modernista önreflexióhoz nyúl vissza, ám gyakorlata már annak posztmodern változatát teremti meg, amelyben nem az elbeszélő hangsúlyozza az elbeszélést, hanem az elbeszélés az elbeszélőt. A nyolcvanas évek második felétől készülő, itt részletesen tárgyalandó játékfilmek az új narrativitás és az új érzékenység Bódy által leírt fogalmához, illetve a nevével fémjelzett irányzat gyakorlatához kötődnek.

Korábbi, strukturalista műveihez képest narratív formát ölt Erdély Miklós utolsó filmje, a *Tavaszi kivégzés* (1985) is. A történet a maga karkai abszurd logikáján belül tökéletesen megfelel a hagyományos elbeszélésmód szabályainak, ugyanakkor kielégíti a Bódy-féle új narrativitás elvárásait is (noha inkább Erdély és más avantgárd filmesek ún. kettős artikulációs formájából ered): az elidegenítő, többszörös narráció, valamint a film képi világa minduntalan felhívja a figyelmet a történet elbeszélésére, azaz a „mozitradíciót” elutasító „jeltudatos” elbeszéltségre. Bódy és Erdély halála tehát, miközben szimbolikusan és gyakorlatilag is lezárja a hetvenes évek avantgárd–experimentalista korszakát, az (új) narrativitás formai és szemléleti útját jelöli ki a Stúdió tagjai számára.

A tagság és a belső formatörténeti folyamatok mellett a Stúdió munkáját értékelő külső intézményi szem is a (kis)játékfilmforma, azaz a BBS eredeti funkciójának visszavételére hívja fel a figyelmet. A Filmművész Szövetség 1986-os állásfoglalása szerint a romló anyagi feltételek következtében összetorlódott, első filmre váró rendezők nagy száma (25–30 fő) miatt a Stúdióban újra a friss diplomásoknak kell lehetőséget biztosítani. Ezzel szemben az utóbbi években filmet készítő diplomás és nem diplomás alkotók, illetve tagok és nem tagok aránya 50–50%. Az állásfoglalás ugyanakkor nagyvonalúan felveti, hogy a BBS-en „kívül rekedt” (magyarán kirekesztendő) alkotók számára a kulturális kormányzat teremtesse meg „a filmi kísérletezés bázisát”.¹⁴ (Ebből persze semmi sem lett, sőt 1985-ben az újító szemléletű alkotóknak helyet biztosító Társulás Stúdiót is megszüntették.)

Az állásfoglalás felvet egy, a játékfilm-gyártás szempontjából lényeges újabb szempontot is. A szöveg írói realitásérzékről és cinizmusról egyaránt tanúságot téve óvják a tagságot a koprodukciók készítésétől, mondván, a bemutatási kényszer hiánya kellemetlen bonyodalmakat okozhat a külföldi partner számára.¹⁵ A nyugati (tőkés) partner belépése szempontjából azonban érdemes azt is hangsúlyozni, hogy a „megtérülési igény” nem csupán a filmek forgalmazását feltételezi természetes módon, hanem viszonylagos népszerűségét is, amely a konvencionális formáknak és témáknak, sőt esetleg a műfaji elemek megjelenésének kedvez. A folyamatot jól tükrözi a mainstream játékfilmgyártásban a nyolcvanas évek „akadémizmusnak” nevezett irányzata, azon belül pedig különösen a nyugati koprodukcióban készült filmek sora.¹⁶ Az „ajánlás” ellenére a BBS-ben a nyolcvanas évektől mégis megjelenik ez a gyártási forma. 1985-ben valósul meg a ZDF-fel koprodukcióban forgatott, a BBS-hez és a rendező, Janisch Attila későbbi pályafutásához képest is szokatlanul hagyományos formavilágú *Lélegzetvisszafojtva*, amely ráadásul a hetvenes–nyolcvanas évek fősodorbéli kurrens tematikájához, az ötvenes évek-filmekhez kötődik. Szintén nyugat-német koprodukcióban jön létre az áttekintésünk szempontjából fontos *A szárnyas ügynök* (Sóth Sándor, 1987).

Az experimentális filmek terén az együttműködés jellemzőbb módja a külföldi művészek meghívása (pl. Ivan Ladislav Galeta: *Piramidas*, 1984; Michael Piltz: *Noah Delta II.*, 1985; Peter Hutton – Mész András: *Emlékek egy városról*, 1985), illetve a koprodukció olyan sajátos formája, mint a Bódy úttörő kezdeményezésére születő *Infermental* című nemzetközi videófolyóirat, amelynek 1984-es III. számát a BBS finanszírozza.

Néhány év múlva, a rendszerváltozást követő új működési feltételrendszerben, az ekkor már alapítványi formában dolgozó Stúdió vezetősége szintén a játékfilmben látja a műhely jövőjének biztosítékát,¹⁷ ezek megvalósulása azonban egyre inkább csak összefogással, azaz kül- vagy belföldi koprodukciókban képzelhető el. Előbbire példa Mészáros Péter grúz koprodukcióban készült *A bolond gránátalma* című 1999-es filmje, utóbbira a korszak szinte valamennyi egésszesítés produkciója, így a BBS mostanáig utolsó (nagyjáték)filmje, *A halál kilovagolt Perzsiából* (Dr. Horváth Putyi, 2005). S a hazai koprodukcióknak köszönhetően a Stúdió olyan, itt részletesen nem tárgyalt, ám a rendszerváltozás időszakának fontos trendjében is jelen lehet, mint a non professional film (Szőke András: 69, 1987; *Európa Kemping*, 1990; Ács Miklós: *Éhes ingovány*, 1988), továbbá közreműködhet néhány jelentős elsőfilm megvalósulásában (pl. Sopsits Árpád: *Céllövőde*, 1989).

A narratív formáknak kedvező külső és belső feltételek mellett érdemes szemügyre venni e forma hagyományos alternatíváit, a dokumentumfilm és a kísérleti film nyolcvanas évekbeli helyzetét. A hagyomány, így vagy úgy, mindkét filmtípusban szerepet kap. A direkt politikai tartalom ismételt megjelenésével a dokumentarizmus alapvetően visszatér a riportformához. A társadalmi tabuk feltárása bőven elengedő feladatot ró az alkotóra (és bőséges élményt nyújt a nézőnek), így mintha egyéb eszközök bevetésére nem volna szükség. Két meggyőző példa 1985-ből: Ember Judit *Hagyd beszélni a Kutruczot!* és Mész András *Bebukottak* című hosszú-dokumentumfilmje. A formai puritánság a megsértett tabu mértékével arányos: mindkét filmet betiltják. A hagyományos dokumentumforma még az avantgárd szcénát is megérinti: riportfilm készül többek között a hatvanas–hetvenes évek avantgárd képzőművészetéről (Maurer Dóra – Beke László: *Nézetek*, 1985) és Hermann Nitsch-ről (Paternák Miklós: *Hermann Nitsch Budapesten*, 1989). A kísérletezők azonban a nyolcvanas évek közepén megteremtik a BBS-en belüli (újabb) intézményüket is, méghozzá a hagyomány és újítás szellemében. 1984 végén jön létre a K szekció, amely nevében és szellemében a Bódy alapította K/3-at (és annak elődjét, a *Filmnyelvi sorozatot*) folytatja. Az alapítók között még Erdély is szerepel, halála után viszont már csak két filmje (*Partita*, 1974; *Vonatút*, 1981) standardizálása révén lehet jelen a szekció munkájában. A filmek praktikus megmentése mellett egyfajta hagyománykijelölésnek is tekinthető a K szekció gesztusa, miközben a csoportot természetesen az új, mindenekelőtt a videóban rejlő kihívások foglalkoztatják.¹⁸

Korszakok és határok

A nyolcvanas évek közepén a magyar film és a Balázs Béla Stúdió történetében egyaránt felmerül a korszakváltás igénye: az előbbiben ez inkább beteljesületlen, félbeszakadt lehetőség marad, míg az utóbbiban valóban bekövetkezik, s főképp a játékfilmkészítésen hagy nyomot. A korszakváltó folyamat szorosan kötődik a

17 Surányi Vera: „Nincs levegő – megszűnt a tér”. Beszélgetés Durst Györggyel és Szederkényi Júliával, *Filmkultúra*, 1993/4. 39.

18 A K szekció munkájához lásd Galló Sándor: Alternatíva és lehetőség. BBS „K” szekció, *Filmkultúra*, 1987/6. 76–77.; Paternák Miklós: A Balázs Béla Stúdió K-szekciójának munkájáról és terveiről, *Filmkultúra*, 1989/3. 78–80.

BBS alkotóihoz és filmjeihez: több rendező (Bódy, Tarr, Jeles) szoros kapcsolatban állt, illetve áll a Stúdióval, a korszakváltásban önálló irányzatként fellépő új érzékenységnek pedig több filmje a BBS-ben készül. A nyolcvanas évek magyar kulturális közegében ez a formailag és politikailag radikális, az addigi fikciórendszert alapjaiban átfűző törekvés részben adminisztratív, részben személyes okokból megszakad – ugyanezen radikalizmusa miatt viszont a BBS kísérleti(bb) szellemű műhelyében gyökereket képes verni. A nyolcvanas évek második felétől tehát oly módon tér vissza a BBS műhelyébe a hatvanas évek játékfilmes hagyománya, hogy formavilágába beépíti a hetvenes évek kísérleti filmjeinek eredményeit. Új elemként – s itt érünk vissza a mainstream korszakváltási kísérlethez – ez a folyamat már elsősorban az egészestés játékfilmek közegében zajlik.

Mint a korszakhatárok esetében általában, a változás ezúttal is több, igen heterogén, ám egy irányba mutató tényező eredőjeként következik be. Pozitív értelemben erősíti a játékfilmes formát az új érzékenység és az új narrativitás, valamint külső és belső intézménytörténeti fejleményként a Filmművész Szövetség ajánlása és a koprodukciók megjelenése. Negatív értelemben hasonló következménye van Bódy és Erdély halálának, akikkel az experimentalizmus két meghatározó alkotóját, teoretikusát, szervezőjét veszíti el a Stúdió; a hagyományos dokumentarista formák reneszánszának, amely ezen a téren is a kísérleti formák visszaszorulását eredményezi; s végül a K szekció megalakításának és főképp önálló költségvetésének, amely körülmény nem kisebbíti a kísérleti filmezés jelentőségét, sőt növeli önállóságát, ám nemcsak a sajátját, hanem a többi filmtípusét is.

A fikciós formán belül a továbbiakban a korszakváltás következményeként hangsúlyossá vált nagyjátékfilmeket vizsgálom; közülük is elsősorban azokat, amelyek a BBS hagyományaiból táplálkozva, a Stúdió közvetlen szellemi erőterében készülnek el. A legutolsó nagyjátékfilmmel 2005-ben lezáruló húszéves időszak a szemléletmód, a stílus és a nemzedékek szempontjából három kb. hétéves szakaszra bontható: 1. 1985–1992; 2. 1992–1998; 3. 1998–2005.

Az első szakasz közvetlenül kapcsolódik az új érzékenységhez; a filmek az irányzat által megnyitott szemléletet és stílust variálják, gondolják tovább. Személyében is összekötő kapcsot jelent Szirtes András, akinek *A pronuma bolyok története* című filmje után a *Lenz*-ben (1986) ismerhetők fel először az új korszak jellegzetes vonásai. Az első szakasz további fontos nagyjátékfilmje Sóth Sándor 1987-es *A szárnyas ügynöke* és Klöpfler Tibor 1992-ben készült *A lakatlan ember*. A második szakaszt egy új nemzedék színrelépése jelzi, akik a hatvanas évek korszakához hasonló igénnyel, vagyis a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatóiként vagy már az iskola befejezését követően kezdenek el a Stúdióban dolgozni. Az már nem a BBS-en múlik, hogy az első lépéseket aztán nem, vagy csak jócskán megkésve követi a második–harmadik, azaz az újabb, immár a Stúdió falain kívül készült filmek bemutatója. E nemzedék legaktívabb BBS-tagja, Bollók Csaba rövidfilmeket (*Ezüstkor*, 1992; *Winnetou*, 1995) és nagyjátékfilmet egyaránt jegyez (*Észak, Észak*, 1998). Csak rövidfilmet forgat a stúdióban Mispál Attila (*Tánc*, 1992; *Angst*, 1995), s egy rövid-dokumentumfilm mellett egyetlen nagyjátékfilmet Szederkényi Júlia (*Paramicha*, 1993). Munkásságuk a nemzedékváltásból következően lazán, ám mégis jól kimutathatóan kapcsolódik az előző szakasz stílusához és szemléletmódjához, formatörténetileg tehát az új narrativitás lezárásaként is értelmezhető. A harmadik szakasz téma, stílus és műfaj szempontjából

igen összetett képet mutat. A játékfilmek alkotói a hagyományok folytatása mellett a megújulás igényével lépnek fel, egy új korszak megalapozására azonban már nem nyílik lehetőségük. A filmművészeti főiskolások, illetve főiskolát végzetek mellett (pl. Kocsis Ágnes, Krasznahorkai Balázs, Nemes Gyula, Vécsei Márton) ismét szerephez jutnak a nem feltétlenül filmrendezői diplomával rendelkező alkotók (pl. Cs. Nagy Sándor, Fiáth András). A növekvő számú rövidfilmekkel szemben viszont ekkor már csupán egyetlen nagyjátékfilm készül (*A halál kilógolt Perzsiából*), s azt is a Stúdió munkájában évtizedek óta résztvevő, az idősebb generációhoz tartozó Dr. Horváth Putyi rendezi. A BBS egészestésnek is felfogható reprezentatív vállalkozása ebből a szakaszból az *Egy tekerics valóság* (1998) című szkeccsfilm, amely az egységes fellépés demonstrálása mellett a rövid és egészestés forma szintézisének is tekinthető.

Lenz Csodaországban

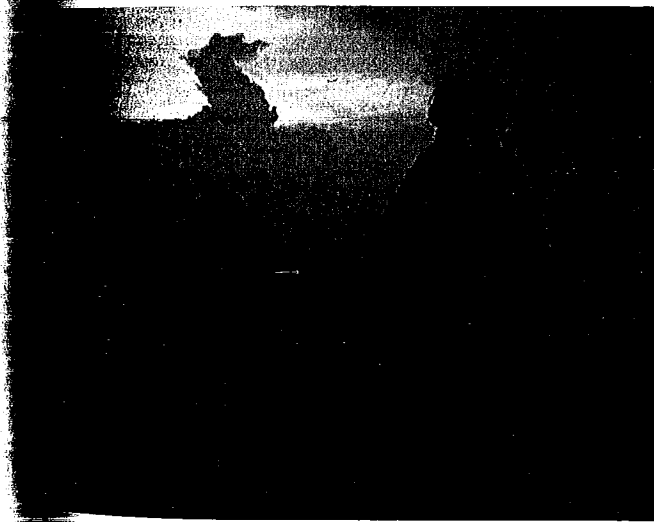
A személyiség és a személyesség áll az új érzékenység irányzatának középpontjában, s ezt a gondolatot folytatja a nyolcvanas évek második felének három jelentős nagyjátékfilmje is. Az új érzékenység – nem függetlenül a szürke mozdulat-

lanságba dermedt kádárizmustól és a posztmodern szemléletmódtól – a személyiség felszabadítását tűzi ki célul. A felszabadult – és így támasz nélkül maradt – egzisztencia viszont rögtön válságba kerül, amely szintén nem független a nyolcvanas–kilencvenes évek társadalmi környezetétől, a szűkös horizont azonban ezúttal is távlatot nyer, méghozzá a posztmodern egyik szellemi előképében, a romantika hagyományában. A nyolcvanas–kilencvenes évtizedforduló BBS-nagyjátékfilmjei a felszabadult, majd válságba jutó egyén történetét gondolják tovább, nem megelégedve a társadalmi környezetről, ám ugyanakkor kerülve a direkt politikai

beszédmódot. Mindehhez az új érzékenységtől megörökölt formaelvet használják, annak radikalizmusa azonban egyre jobban felszívódik a műfajisághoz közeleltő (új) narrációba.

A romantika toposza szerint a válságot az individuum egyfajta törésként, veszteségként éli meg. Keresni kezd tehát, vándorútra indul, az egység helyreállításának reménye nélkül. Létmódja a hasadtság, a különböző létszintek közötti mozgás – a vándorlás örök állapota. A *Lenz*, *A szárnyas ügynök* és *A lakatlan ember* meglepő pontossággal illeszthető bele ebbe a képletbe: hőseik vándorként bolyonganak megkettőzött világukban, s jutnak el útjuk végén a rezignált, melanholikus vagy ironikus belátás állapotába.

Az új érzékenység az én felszabadítását a forma felszabadításaként valósítja meg, vagyis nem külső nézőpontból „tematizálja” az én-t, hanem a formaalkotás



Lenz

résztévé teszi. Az irányzat közvetlen szellemi előzményének a performance-művészet és az új narrativitás összekapcsolása tekinthető. Bódy-nak a performance-ról és az új narrativitásról a videóművészet kapcsán elmondott gondolatai – ahogy ezt ő is jelzi – visszamenőleg az avantgárd filmes törekvésekre is érvényesek:

A filmben az én az elbeszélőn keresztül szűrődik át, közvetlenül soha nem jelenik meg. [...] A performance kultúrában ez az én felszabadultan jelenik meg és sugárzik ki az anyagra. Ezen túl egy új narrativitás bontakozik ki a videóművészetben, ami viszont a filmes avantgarde folytatása és természetes kiterjedése is [...].¹⁹

A „felszabadult én” közvetlen beíródása az anyagba a „válságba került én” esetében folytatódik. A személyesség és a nyelvtudatosság összefonódását hangsúlyozza a „romantikus iskoláról” szóló tanulmányában Forgách András:

Axiómaként szögezzük le, hogy *életforma és filmnyelv* – kulcsszavak valamennyi említendő filmnél és rendezőnél –, e két, látszólag egymástól független elemnek az összekapcsolása hozta létre a „romantikus” iskolát Magyarországon. Tehát nem pusztán arról van szó, hogy valamely filmrendező valamely német (vagy egyéb) romantikus szerzőt adaptál vagy romantikus ívű történetet rendez meg, hanem, ha ebbe a csoportba kíván tartozni, eleget kell tennie két rejtettebb kritériumnak: ábrázolja – majdhogynem autobiográfikusan (szemérmellenül személyesen) – ne egyszerűen a rendező világvépiét, hanem azt az életformát, melyben a mű született, és tekintse a film nyelvét ugyanolyan anyagnak, mint magát a szüzsét, a történetet, a cselekményt.²⁰

E szoros feltételrendszernek Szirtes *Lenze* felel meg elsősorban; *A szárnyas ügynök* és *A lakatlan ember* ettől a fajta, az alkotót és életformáját közvetlenül megjelenítő attitűdtől eltávolodik. Az utóbbi filmek – a romantikus vonások mellett – már új elemekkel is gazdagítják az új narrativitást, így például ironikusan kezelt műfaj-imitációkkal.

Szirtes esetében viszont a személyesség még meghatározó, amely az eredeti irodalmi mű romantikus karaktere mellett az alkotó életművéből is következik. A kísérleti etűdök után a rendező nem véletlenül jut el a napló-formához, amely nem egyszerűen egy azonos című, több ciklusból és részből álló sorozat, hanem művészetének origója.²¹ „A személyiség az egyedüli, ami az embereket érdekli” – mondja keresetlen egyszerűséggel egy interjúban, majd a *Forradalom után* (1989) című filmjére utalva, a *Napló* pozícióját így írja le: „A *Napló* tapasztalatait dolgozom föl, ahogy *A pronuma bolyok történetében* vagy a *Lenzben* is.”²²

Szirtes elsősorban az adaptált mű szelleméhez hű, amikor „továbbírja” Lenz skizofréniáját. A rendkívül fiatalon, 23 évesen elhunyt Georg Büchner töredékben maradt elbeszélése elődjéről, a Sturm und Drang jelentős alakjáról, a skizofréniában szenvedő Jakob Michael Reinhold Lenzről, nyilvánvalóan a szerző szorongásos önportréja. Azzal, hogy Szirtes explicit módon megkettőzi az általa alakított címszereplőt, a műnek ezt a rejtett tartalmát hozza felszínre. A jelenkori budapesti atomkutató és a hegyekben bolyongó 18. századi művész alakjának párhuzama, illetve egymásba játszása ugyanakkor lehetőséget ad a vándorlás motívumának dramatizálására: a két világ szembeállítására és az ebből következő drámai konklúzió levonására.

A sugárral fertőzött atomkutató egészségügyi okokból a hegyekbe indul, Lenzként vándorol, majd hazatérve házi reaktort barkácsol. A dramaturgiailag egyenes vonalú történet „magja” egy ponton „meghasad”, s a történet maga is skizofrénné válik: előbb az atomkutató bolyongását követi Lenzként a hegyekben, majd Lenzét afféle bohém vándorként a 20. században. Jól megfigyelhető mind ebben a modernista elbeszélésmód és a posztmodern új narrativitás különbsége: az előbbi esetében nyilván a tudat megbomlásáról volna szó, amelynek kivetülését látjuk a vásznon. Itt viszont mintha az egységes személyiség körül esne szét a világ, s okozná az egyén válságát. Jellemző módon Szirtes–Lenz nem öngyilkosságra készül (ahogy ezt egy modern hős tenné valóságosan vagy erkölcsi értelemben), hanem az egész világ (és benne persze önmaga) elpusztítására.

A világ szétesettség, elpusztíthatósága és a felvilágosult ember nevetségessé válása posztmodern tapasztalat, aminek egyik előképe az önmaga kicsinységét a természet nagyságával szemben átélő romantikus művész-individuum (a romantikában mindenki művész, még a természettudós is; nota bene Büchner a strasbourgi tudományos társaság tagja volt, és az idegrendszeréről írt tudományos értekezést). Szirtes Lenz alakjának és a hegyi vándorlás motívumának segítségével megőrzi ezt az elvont összefüggést, de – a romantikus ellenpontból fakadó iróniát kihasználva – konkretizálja 20. századi hőse helyzetét. A film mai szemmel is meglepő közvetlenséggel utal a Kádár-kori elnyomásra és annak eredetére. A Nyugati téri villanyóra 19:56-ot mutat, a pincémű minden ok nélkül Szu-ezt emlegeti. A látszólag eklektikus történet belső kohézióját jelzi, ahogy a konkrét politikai jelentést Szirtes átfedésbe hozza a mű elvont szellemiségével. Ez a pont éppen a határátlépés, amely a romantikus keresésben, vagyis Lenz belső világában és a kortárs atomkutató hétköznapi életében egyaránt szerepet játszik. Utóbbi a maga trivialitásában – a határ átlépése Hegyeshalomnál – ad lehetőséget a politikai terror (lásd vetkőztetés) nyílt ábrázolására.

Az utazás, a keresés egyszerre zajlik a romantika korában és a kortárs valóságban. Szirtes Büchner elbeszélését lényegében a vándorlás motívumára lecsupaszítva, de „kosztümös” filmként adaptálja. A természeti képek ebből a szempontból irrelevánsak, a városképek, ruhák azonban korhűek, ahogy a kompozíciók is, amennyiben a Lenz-cel személyesen is találkozó Caspar David Friedrich romantikus festményeit idézik. A jelenkori képek ugyanakkor eredeti helyszínen készültek, s hétköznapi motívumokat használnak. De Szirtes ezen a téren is elsősorban a határátlépések izgatják: a friedrichi tájat gyorsított felhőjárásokkal festi át „experimentálisra”, a lakótelepi háztömböt viszont sejtelmes kontúrok közé ágyazza.

A mozgóképi eszközökkel átformált természetképekben Forgách András Bódy *Psychéjének* (1980) hatását látja.²³ Az avantgárd filmekben, s így a BBS-alkotásokban is, számos olyan motivikus kapcsolat fedezhető fel, amely a filmek korszakokon, irányzatokon és stílusokon túlmutató szemléleti közösségére hívja fel a figyelmet. A *Lenz* zárata például az egy évvel korábban bemutatott *Tavaszi kivégzés* rezignált befejezését idézi: mindkét helyen a kisgyermek szembesíti „szégyenével” az apját, aminek a *Lenzben* az lesz a következménye, hogy a házi reaktor utolsó „atomláncszeme” nem kerül a helyére. Ha már vannak utódok, legyenek túlélők is... A *Lenz* egy másik jelenete viszont, ahol a főhős elektródákat helyez a fejére, hogy kivetíthesse emlékeit, a *Paramicha* alapmotívumában variálódik tovább.

A direkt romantikus vonásokat nélkülözi ugyan Sóth Sándor *A szárnyas ügynök* című filmje, a vándorlás, a másfajta létmód utáni vágyódás viszont a történet köz-

19 Bódy Gábor: Video-elképzelések, i. m. 14.

20 Forgách András: A későromantika előélete. A Harmadiktól a Woyzeckig, *Filmvilág*, 1996/2. 6. (Kiemelések az eredetiben – GG)

21 Az első ciklus, az öt éven át forgatott, nyolctételes *Napló No. 1–8*, a BBS-produkciójában valósul meg 1984-ben.

22 Snéé Péter: Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban. Beszélgetés Szirtes Andrásal, *Filmvilág*, 1990/4. 8.



Napló No. 2. A nagy bulli



Lenz

23 Forgách András, i. m. 6.

ponti mozgatója lesz. Az új érzékenység ironikus ellenpontjaként a városba érkező titokzatos ügynök arra kíváncsi, hogy „mit éreznek itt az emberek”. Semmit – noha megfigyelte már őket szeretkezés közben és a halál pillanatában is. Feladata azonban végtelen, hiszen a titkot kutatja, annak pedig a lényege – ahogy a film végi felirat megfogalmazza – „nem az elhallgatás, hanem a kimondhatatlanság”. A film ironikusan kezeli az elvagyódás, a vándorlás motívumát is. Wunderland? – ott is minden ugyanilyen, vagy még unalmasabb. A film a „minden megtörtént már, ezért nem történik semmi” egzisztenciális lét-, illetve végállapotát írja le.

A szárnyas ügynök viszonya a magyar film politikai hagyományához a *Lenzé*hez hasonlóan figyelemre méltó. Sőt Sándor még frivolabban kezeli ezt a szálát, de nem ejti el teljesen. A titokzatos ügynök éppen egy Május 1-jei felvonuláskor érkezik a városba. Az egyik lány apja, akivel kapcsolatba kerül, ezredes az elhárításnál. A sci-fi vagy a fantasy világát idéző Wunderland pedig, ahova mindenki vágyakozik, az 1987-ben még nagyon is valóságos *Nyugat-Berlin* (szereplőnk a keleti zónát ugrándozva hagyja el a Checkpoint Charlie-nál), ahol aztán mégis minden ugyanaz, ám ennek se pro, se kontra nincs politikai jelentése, csupán az általános helyzet kilátástalanságát jelzi.

A film, ahogy ez a fenti leírásból látszik, műfaji elemekkel is dolgozik (saját műfaji meghatározása szerint *tragi-comics*), a klasszikus narrációt idéző anyagba ugyanakkor a rendező finoman beleszővi a hetvenes évek avantgárd filmjeinek meghatározó formaalkotó elvét, az ismétlést. Amikor az ügynök hatása alá került fiú elmegy Wunderlandba, akkor a film elején onnan megérkező, önmagát végképp a „semmivel” eljegyző, öngyilkosságot elkövető lány útját lépésről lépésre, azaz képről képre megismétli. Ugyanabba a szállodába megy, itt az ő szobáját kapja, mire a lány – emlékként, flashbackként? – vágás nélkül újra és újra megjelenik a fiú jeleneteiben. És ismétlődik a fiú otthoni párkapcsolata is. A Wunderlandban megismert lányt ugyanaz a színésznő alakítja, mint az otthoni barátnőt (akit egyébként az ügynök elcsábított). Az ismétlések ugyanakkor dramaturgiai módon belesimulnak a történetbe, szépen példázva az avantgárd hatások felszívódását a nyolcvanas évek BBS-játékfilmjeibe.

Mindezt különösen szemléletessé teszi, ha egy pillanatra *A szárnyas ügynök* mellé helyezzük Enyedi Ildikó két évvel korábban készült, egyórás *Vakond* (1985) című filmjét. Gyakorlatilag azonos az alaphelyzet: titokzatos ügynök (a „vakond”) érkezik a nagyváros mellett piknikező társasághoz, hogy „érzelmeik nélkül” megfigyelhesse őket. Az alaphelyzet aztán más irányba fejlődik tovább: Enyedinél a megfigyelő addig-addig azonosul a megfigyelttel, amíg köztük nem kerül, így aztán már őt is megfigyeli egykori önmaga. Sőt önállósítja a megfigyelő figuráját, a kettősséget a történet elemévé teszi, s ezt a különböző filmbeli terekkel is



A szárnyas ügynök



A szárnyas ügynök

markánsan jelzi. Enyedi egyetlen figurába olvasztja a megfigyelő és megfigyelt individuumot, így nem történetben, hanem karakterben fogalmazza meg a skizofrén léthelyzetet (a film végén a kettévált személyiség egymással néz farkasszemet). A narráción túl Enyedi bátrabban él az avantgárd képi eszközökkel is, amikor felrúgja a klasszikus tér-idő, sőt a valóságtapasztalat szabályait: a megfigyelőt, miközben ott jár-kel közöttük, a többiek nem látják; az események többször megismétlődnek, ám a megfigyelő pozíciójához alkalmazkodva, más és más nézőpontból stb. A két film pontosan jelzi azt az árnyalatnyi különbséget, amikor egy alapvetően experimentális anyag közelít a fikciós narratív sémához, illetve amikor egy alapvetően fikciós narratív séma alkalmaz experimentális formai megoldásokat.

A szárnyas ügynök világmetaforává növeli, s egyúttal megsemmisíti a skizofrén létállapot alapját: nincs hova elvagyódni, nincs más élet. Wunderland nem létezik, vagy ha mégis, akkor ugyanolyan, mint az általunk ismert világ – de akkor az általunk ismert világ sem létezik. Az új érzékenység mindegyik válaszként lényegében felépít az én köré, jobban mondva az énből egy-egy fantasztikussá stilizált, őrült, látványos, játékos, szürreális magánuniverzumot. A szárnyas ügynök melanholikus fekete-fehér képein már ez a nem létező világ is unalmas, poros, szürke. „A szereplők valódiak, csak a valóság kitalált” – olvassuk a film mottójában.

A lakatlan embernek viszont már a személyisége sem létezik. Klöpfler Tibor filmjének hőse annyiban lép túl a világban a helyét kereső Lenzen és a Wunderlandba vágyakozó szereplőkön, hogy létezését is kétségbe vonja, majd egy gyors ironikus fordulattal túllép a problémán, és saját maga játssza el önmagát. A címben is jelzett otthontalanság itt már abszurdba hajlik: valamiféle hiánynak, nem létezőnek a történetét látjuk, ami végül is igen plasztikus, romantikus motívumokkal dústott, műfaji elemekkel tűzdelt, kifejezetten változatos, fordultatos, gazdag szövésű filmbe fordul. Felsorolni is nehéz, hogy az experimentalizmustól a műfajisáig hányféle hagyományt idéz a film. Az egyetlen közös, s így legfontosabb elem, hogy mindent idézőjelbe tesz: semmi sem az, aminek gondoljuk; sem a főhős, sem a film.

A főhőst – aki tehát nem valóságos személy – a hatvanas évek híradóinak modorában mutatja be a rendező, azaz egy fikciós konstrukciót „dokumentál”. Archiv felvételek ál-archívokkal keverednek, de látunk híradó-, ismeretterjesztő film- vagy fikciós dokumentumfilm-imitációt is, vagy éppen idézetet a *Magyar népmesék*-sorozatból. A történet elbeszélését többszörös narráció keretezi. A szerelmi szál mellett egy bűnügyi, mi több, maffia-szál is felbukkan. A „motoros legényegylet” révén találkozhatunk a korabeli szubkultúra egyik sajátos színterével. A „romantikus iskolát” jelzi, hogy a főhős zeneszerző, s vonzódik a klasszikusokhoz, emiatt aztán Mozart korát idéző ruhában járkal Budapestén. S természetesen romantikus toposz az elvagyódás, az utazás, a vándorlás motívuma – ezúttal Görögországba, ahol hősünk gyanús ügyletének lebonyolítása mellett egy bölcs remetével (az „elbeszélés szelleme”) is találkozhat. A film bőkezűen – és frivolán – bányáz az avantgárd megoldásokkal. A kommunikációképtelenséget illusztrálódó a főhős barátja, miután egy áramütés következtében megsérül a beszédközpontja, környezetével halandzsanyelve kezd el érintkezni, amit a barátja fordít (Görögországban viszont mintha értenének). A kettős beszéd/kettős tudat Szentjóbytól, Erdélyen át Jelesig ívelő igen komoly hagyománya itt oly módon kerül elő, hogy a főhőst autószerelő apja Rilke ismert sorával noszogatja élete meg-



A lakatlan ember

változására. S akkor még nem említettem, hogy a főszereplőt Fővárosi Tamásnak, barátját Békés Csabának hívják...

A motívumok, műfaji és stílári elemek korántsem teljes felsorolása talán érzékeltetni tudja, milyen heroikus küzdelem árán igyekszik történetet mondani és karaktert rajzolni a film. Egyszerre kísérlet és e kísérlet ironikus lerombolása tehát; a felszabadult, majd válságba került személyiség eltűnésének, felszámolásának „nevelődési regénye” (hogy még egy ironikusan kezelt romantikus mozzanatot említsek). A *lakatlan ember* egyfajta enciklopédiája a hetvenes évek experimentalizmusából kinövő új érzékenységnek és új narrativitásnak, miközben, s ez talán a film legfontosabb gesztusa, mindezt a sokféle hagyományt úgy állítja rendkívül hatásosan elénk, hogy egyúttal vissza is vonja. A hiányérzetünk e dús faktúrájú, szellemes és gazdag film láttán, ha lehet, még nagyobb.²⁴

Álmok másolatai

Kovács András Bálint a BBS helyzetét 1986-ban drámaian megfogalmazó helyzet-elemzése rövid távon túlságosan borúlátónak, hosszútávon azonban profetikusnak bizonyult.²⁵ A nyolcvanas–kilencvenes évek fordulójának „hiányzó nemzedéke” ha a korabeli filmtörténeti folyamatok erjesztőjévé nem tud is válni, legalább tevékeny részese lesz a szintén Kovács András Bálint által leírt „új kiútatlanságnak”, a fiatal filmesek kilencvenes évek elején kibontakozó művészetének.²⁶ Igaz, már ekkor sem nemzedékként. A *Lenz* után a személyességet (ismét) jóval közvetlenebbül és radikálisabban megfogalmazó filmeket (*Azonosíthatatlan repülő objektum átváltozása szubjektummá*, 1987; *Rap levelek*, 1987; *Sade márké élete*, 1992) forgató Szirtes András a BBS nagy tekintélyű alkotója. Klöpfler Tibor első játékfilmjének rendezésekor már jelentős operatőri múltra tekinthet vissza. Egyedül az elsőfilmes Sóth Sándor képviseli a fiatal filmes nemzedéket – ő viszont a nyugat-berlini filmakadémián végezte tanulmányait. „Nemzedékként” tehát hiányzik a BBS a korabeli filmtörténeti folyamatokból, egyes alkotóival és produkcióival, vagyis egyéni teljesítményekkel azonban még kapcsolódni képes a kortárs irányzatokhoz. Ez a be-, illetve kizáródás aztán az 1992–1998 közötti időszakban fokozódik: hiába jelenik meg a Stúdió vezetőségében egy új, fiatal nemzedék, Szederkényi Júlia, Bollók Csaba és Mispál Attila filmjei nem tudnak újabb filmtörténeti irányzatokhoz csatlakozni – mivel nincsenek ilyenek. Így az egyébként figyelemre méltó egyéni teljesítmények is elszigeteltek maradnak (ezt a körülményt jelzi a három alkotó nehezen, késve induló, illetve méltatlanul kevés lehetőséget kapó pályafutása). Mindez a Kovács András Bálint által leírt, a BBS számára kedvezőtlen filmtörténeti környezet egyenes következménye.

Nem csoda, ha ilyen körülmények között a Stúdió pozíciója is megváltozott a szakmában. Nem előkészítő terepe, gyakorló tere többé a fiatal filmeseknek, hogy azok később átvigyék tapasztalataikat a profi filmgyártásba (mivel az ezekkel a tapasztalatokkal már nem tud mit kezdeni), *hanem gettó*.²⁷

Bizonyára ennek is köszönhetően fogalmazódik meg újra és újra az aktuális vezetőség részéről annak az igénye, hogy a BBS térjen vissza a hatvanas évek művészi gyakorlatához, és ismét a filmművészeti főiskolások stúdiója legyen.²⁸

Mindennek látható nyoma lesz a filmekben²⁹ és a tagság névsorában egyaránt: ha a hatvanas évek „automatizmusa” nem tér is vissza, a legutolsó BBS-film gyártásáig újabb és újabb rendezőosztályok tagjai kapcsolódnak be a Stúdió munkájába.

A kilencvenes évek fiatal alkotói mintha szintén a régi (BBS) világról álmodnának: változatos stílusú kis- és nagyjátékfilmjeiket a korábbi évtizedek hagyományához való talán tudattalan visszatérés szándéka, hangulata hatja át, gyakran épp az álom, álmódosítás motívumának segítségével. Mindez tetten érhető a filmek nosztalgikus hangvételében, az elmúlt idők, érzelmek, s persze formák, stílusok utáni vágyódásban (ez elsősorban Bollók Csabára jellemző); a szerzőiség, a karakteresen egyéni vizuális látásmód hangsúlyozásában (Mispál Attila); a szerző, a filmkészítő szerepének – lehetőségeinek és korlátainak – reflexiójában (Szederkényi Júlia).

Bollók Csaba filmjei átívelik a nyolcvanas–kilencvenes évek BBS-történetének 2. szakaszát: az *Ezüstkor* 1992-ben, a *Winnetou* 1995-ben, az *Észak, Észak* 1998-ban készül. A három film alkotói attitűdje a hatvanas évek pályakezdőinek műveit idézi. A kisjátékfilmek, miközben megőrzik a klasszikus elbeszélésmód szabályait, a rövidforma hagyományainak köszönhetően bátrabban élnek a képi stilizáció lehetőségével, experimentális karakterük azonban pontosan illeszkedik a történetek korához, hangulatához. Mindez jól bizonyítja, hogy nem önmagában egyik vagy másik „kísérleti effektus” avat experimentálissá egy filmet, hanem az elemek összeillesztése: minél nagyobb a távolság az egyes eszközök konvencionális használati módja és az éppen adott alkalmazás között, nyelvi és szemléleti téren annál „felforgatóbb” a film hatása. Bollóktól – és a kilencvenes évek játékfilmjeitől – azonban távol áll ez a művészi magatartás. Az önmagukban bátor, különös és erős képi hatások a történetek által tökéletesen indokoltá válnak – azaz az experimentális hagyományok szinte nyom nélkül szívódnak fel a filmek anyagába. Az *Észak, Északban* mindez az „elsőfilmes” nemzedéki közérzetjelentés többletével bővül, ám ezt is visszafogottság, az alkotói személyiség rejtőzködése jellemzi.

Ha az *Ezüstkor* esetében megpróbálnánk elvonatkoztatni a képek konkrét jelentésétől (hely, idő, környezet, szereplők), s csak a stílusra figyelünk (ami persze nem lehetséges), akkor a Bódy és Erdély által képviselt „második tekintet” módszerének kései leszármazottjaként értékelhetnénk a filmet. A fekete-fehér, szemcsés, maszkolt, alkalmanként gyorsított, dialógus nélküli matéria joggal kelteti ezt a benyomást – csak hogy a film a tízes években játszódik, a gyorsított-maszkolt képek film-a-filmben jelenetek. Hasonló dramaturgiai funkcióval simulnak bele a történetbe Bach *Das Wohltemperierte Klavier*-jének a film szerkezetét „strukturálisan” megszervező variációi – az egyik szereplő ugyanis zongorahangoló. Ahogy a történetbeli szerelmi háromszögből fakadó konfliktust felülírja az önzetlen barátság, úgy „írja felül”, illeszti be a narratív funkcióba Bollók a film képi stilizációs eljárásait. Érdemes összevetni az *Ezüstkort* Bódy *Hogyan verekedett meg Jappe* és *Do Escobar után a világ?* (1974) című, közegét és konfliktusát tekintve hasonló főiskolai vizsgafilmjével. Bódynál nem csupán a kamaszok közötti konfliktus éleződik ki, hanem az eredeti Thomas Mann-novella rejtett tartalmának kivetüléseként a történet konkrét cselekményvilágának és az azzal párhuzamosan szerkesztett korabeli archív háborús képeknek a konfliktusa is. Bódy a két szekvencia egymás mellé rendelésével történetfilozófiai szintre abszt-

²⁴ Az új érzékenység és az „új romantika” kapcsolatához bővebben lásd a filmről írt kritikámat: Gelencsér Gábor: A történet én vagyok. Klöpfler Tibor: A lakatlan ember, *Filmkultúra*, 1992/6. 30–33.

²⁵ Kovács András Bálint: Hiányzó nemzedék, *Filmvilág*, 1986/6. 2.

²⁶ Kovács András Bálint: Új kiútatlanság. Fiatal filmesek, *Filmvilág*, 1990/4. 4–7.

²⁷ Kovács András Bálint: Hiányzó nemzedék, i. m. 2. (Kiemelés az eredetiben – GG)

²⁸ Az előbbi Durst György veti fel egy 1991-es beszélgetésen (Sípos Júlia: Túlélni a törpekor. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetőivel, *Filmvilág*, 1991/5. 12.), az utóbbi Kodolányi Sebestyén fogalmazza meg tíz évvel később (Muhi Klára: Kegyetlen szerep. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdióról – 3. rész, *Filmvilág*, 2002/3. 24.).

²⁹ „A *Da Capo* – írja például Gödörös Frigyes és Kornai Péter 1989-es filmjéről Kovács András Bálint –, mely rövid, ámde annál figyelemre méltóbb önvalomás a gyerekkor és a felnőttég határáról, formailag inkább a hatvanas évek lírizmusát folytatja.” (Kovács András Bálint: Új kiútatlanság, i. m. 7.)



Ezüstkor



Észak, Észak

rahálja Jappe és Do Escobar verekedését, míg Bollók megmarad saját története közegében, s nyelvi eszközeit annak minél gazdagabb, árnyaltabb, játékosabb kifejtése szolgálatába állítja.

A kamasz-közegben játszó *Winnetou* szintén a lappangó erőszak légkörét árasztja, a rendezőt azonban ennél is jobban érdekli az elfojtott érzések világába történő átlépés mozzanata. A képzelet, a tudat képeinek megjelenítése a kezdetektől nagy témája a filmművészetnek – ehhez képest különösen megejtő az a fel szabadult, s megint csak a történethez tökéletesen illeszkedő eljárás, ahogy a rendező a kamaszlelek vízióit láttatja. Az olvasott indiántörténetbe belevetített fantáziálás diafilmként jelenik meg, méghozzá *mozgóképes diaként*, az egyes kockákban ugyanis hagyományos filmes jeleneteket látunk. Sőt, a fantáziáló fiú egyszer meg is érinti képzelete filmvásznát – à la *Persona* –, ám ez a modernista reflexió is mentes marad a nyelvi radikalizmus hangsúlyozásától, oly magától értetődően simul bele a történet által tökéletesen motivált képzel(e)t világba.

Az *Észak, Észak* minimalizmusa aztán szinte mindenféle experimentális elemet kilúgoz a történetből; jószérivel csak egyetlen egy, ám emblematis, a címmel is hangsúlyozott mozzanatot hagy benne: a strukturalizmus formaelvét, amelyet az egymás mellett eltérő sebességgel hintázó gyerekek, s az általuk ismételt szavak permutációs ritmusa képvisel, megint csak játékos formában. Az egészestés hosszából következően ez a film már inkább műfaji elemeket használ, illetve ezeket minimalizálja. A romantikus vándorlás-motívumot idéző középponti történetelem a road movie kalandsemájára épül, míg az epizódok a bűnügyi filmek, a szerelmi románcok világát idézik, jobban mondva parodizálják, nem harsányan, inkább csendes iróniával. A személyiség után a történetek is (újra) elvesztek. A *lakatlan ember* hőse kisiklik a különféle filmtípusok és stílusok sűrűszövésű hálójából; az *Észak, Észak* története kioltódik a számos műfaj erőterében. Bollók filmje e tekintetben az új narrativitás epilógusa: a történet(mondás) vége. Körbe értünk, akárcsak a film téli tájban kerekkező főhősnője. Közben ugyan feltöltötte kisfia villanyvonalának akkumulátorát, kérdés azonban, mindez hány újabb (narratív) körre lesz elegendő.

Mispál Attila *Angstja* – *Altamira* (1997) című vizsgafilmjéhez hasonlóan – a klausztrófóbiás világállapot és életérzés vizuális lenyomata. A hangsúly a vizualitáson van: a rövidformából következően a történetmondás alárendelődik a képi stilizációnak. Az *Angst* legnagyobb leleménye az absztrakt expresszionista látvány hétköznapi közegbe történő elhelyezése. A karkai bogárlét és az ebből való kitörés szorongató létállapotát – valóban Kafka szellemében – a helyzet mindennapisága teszi fojtogatóan nyomasztóvá. Hősünk a metró biztonsági monitorai előtt teljesít szolgálatot, az ipari kamerák szemével látja magát és a világot, az utastájékoztató segítségével kommunikál az emberekkel (jobban mondva hirdeti a bogárlét ígét). A személyiség válságáról, skizofréniájáról van szó ezúttal is, ám a másik világ már nem ígér (hamis) alternatívát, hanem a létaleti élet rémével riogat, amely ráadásul karnyújtásnyira van tőlünk (a látomásába belezavarodó főszereplő karján a bogárvilág képét geometrikus alakzatban idéző tetoválás található). Mispál Attila rövidfilmjei a „kiútalanok” útkereséséről tanúskodnak – hogy expresszív vizualitása milyen egészestés (új) narratív formával társult volna, ezt a kérdést a BBS kötetékében sajnos nem sikerült megválaszolni.

Szederkényi filmje a nyolcvanas–kilencvenes évek BBS-szintézisében belül is szintetizáló mű, hiszen a *Paramicha* egyszerre dolgozik a romatematikájú, szoci-



Angst

ológiai dokumentumfilm hagyományával, a fikciós dokumentumfilmek eszközrendszerével, a modern szerzői film önreflexiójával és az experimentalizmus nyelvi megoldásaival (Erdély Miklós *Álommásolatok* című filmjét pedig központi motívumával, az álom, a képzelet kivetítésének, filmre történő közvetlen „átírásának” kísérletével közvetlenül is megidézi). A komplex vegyület az új narrativitás fogalmának eszenciáját nyújtja: a reflektálatlan, tiszta képesség utáni hajsza, az eideitikus képességgel rendelkező idős férfi emlékképeinek rögzítése áltudományos keretben, szövevényes bűnügyi történettel a háttérben artikulálódik, ugyanakkor a történet részeként folyamatosan jelen van a stáb, azaz a „történetcsináló”, „filmcsináló” mechanizmus, illetve az alkotó személye, művével összefonódott sorsa. Ám ez is lelepleződik, hiszen a cinéma direct felvételekből időnként „kiszólnak” a szereplők (a fejben filmező álomláló „kolléga úrnak” szólítja az operatőrt), a kísérleti alany utáni nyomozásban segédkező lelkes férfiú pedig az egyik jelenet végén vigasztalni próbálja a láthatóan magába roskadt rendezőt. Nemcsak az eideitikus kísérlet áltudományos tehát, hanem a dokumentarizmus és az önreflexió is. A kérdés azonban nem az, mi az igazi és mi a hamis, jóval inkább a kettő különbségének eldönthetatlensége mint ismeretelméleti, filozófiai és művészi probléma; az a lehetetlen feladat, amivel a tudósok, a különös képességű öregúr – és nem utolsósorban a film rendezője küzd.

A *Paramicha* csapongása a legkülönbébb filmtörténeti és formanyelvi hagyományok hálójában akár öncélúnak is tűnhetne, ha nem látnánk benne az alkotó személyes kockázatát, vergődését, még akkor is (illetve a posztmodern jegyében éppen akkor), ha ez csupán a művészi konstrukció része. Márpedig a fenti dilemma a személyiség felszabadításától a válságán át az elvesztéséig – azaz az új érzékenységtől az új kiútatlanságig – ívelő gondolatmenet végpontja. „Keresem, és nem lelem” – hangzik el a főszereplő szájából többször is a film – és a nyolcvanas–kilencvenes évek BBS-játékfilmjeinek – tételmondata.

Hagyományok és újítások

A *Paramicha* vagy az *Észak, Észak* – különböző szemléletmódjuk és stílusuk ellenére – a nyolcvanas–kilencvenes évek játékfilmes irányzatának végét jelzik a BBS történetében: mindkét film legalább annyira kötődik az új érzékenységgel induló szemléletmódhoz és az új narrativitás formavilágához, mint amennyire megfogalmazódik bennük a fikciós rendszer átalakításának igénye. Ez az igény azonban a magyar filmtörténeti folyamatok szempontjából pusztába kiáltott szó marad. Egy új nemzedék színrelépésével majd az ezredfordulón következik be a valódi változás, aminek születésében egy-egy alkotó révén a Stúdió még érintett lesz, tevékeny résztvevőjévé azonban már nem tud válni.

Az egészestés játékfilmek ugyan visszaszorulnak az 1998–2005 közötti szakaszban, a rövidjátékfilmek és a kísérleti filmek, vagyis egy újabb fikciós paradigmát legalábbis elméletileg előkészítő produkciók gyártása azonban folytatódik, sőt fiatal nemzedékek kapcsolódnak be a műhely munkájába, újabb programok (pl. a 16 mm-es filmeké) indulnak el, összeállítások készülnek (*Egy tekercs valóság*). A BBS a megváltozott intézményi környezetben egyre kétségbeesettebben próbálja újrafogalmazni saját szerepét, a gyorsan változó technikai körülmények között meghatározni a kísérletezés fogalmát, keresni filmtörténeti pozícióját.



Paramicha



Veszett idők

30 Pauer volt az egyik szereplője egy korábbi, a szer társadalmi, kulturális és egyéni „nyomait” szintén komplex módon feldolgozó, a riporttól az etüdig különféle formai elemeket szintetizáló BBS-kisjáték-filmnek, Dér András 1992-es *Árnyékszázadának* is.

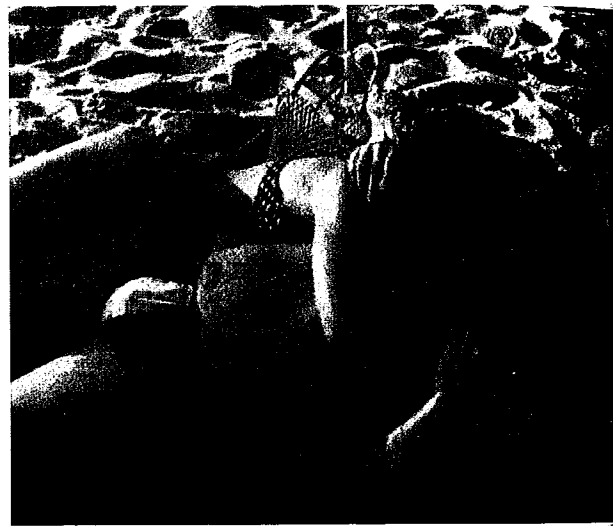
31 Vasák Benedek Balázs: Egy a sok közül. A Balázs Béla Stúdió filmjei, *Filmvilág*, 2000/5. 11. (Kiemelés az eredetiben – GG)

32 Nemes Gyula: Veszendő varázs. A BBS filmversei, *Filmvilág*, 2002/9. 44–47.

Ebben a szakaszban a játékfilmek nagyobbik hányada a hagyományok ihlető forrásához fordul, kisebbik része pedig új utakon keresi a formai-szemléleti kibontakozás lehetőségeit, ám mindkét törekvés nélkülözi az egységes irányzatképzés külső és belső feltételeit.

A *halál kilovagolt Perzsiából* Hajnóczy Péter 1979-es kisregényének adaptációjával nemcsak a mű korát, hanem a hetvenes–nyolcvanas évek nemzedéki közérzetfilmjeinek stílusát is felidézi, s épp e „retro” segítségével jelzi az én-elbeszélő vágyott világának talmiságát, aminél az önpusztító alkoholmámor is csak jobb lehet. A rövidfilmek közül a *Veszett idők* (Fiáth András, 2000) a BBS-filmek visszatérő drogtematikájához kapcsolódik. A kábítószer-fogyasztás társadalmi hatásának bemutatását a szociológiai síkról egy abszurd disztópia segítségével világmetaforává növeli, illetve a laza dramaturgiai szerkezetű film egy másik szála a drog személyiségromboló hatását mutatja be Pauer Henrik megrázó (utolsó) alakításában.³⁰ A *Veszett idők* azonban nemcsak tematikusan kötődik a BBS-hagyományhoz, hanem felforgató művészi szemléletmódjával is. „Talán nem túlzok azzal az állítással – írja a Stúdió 2000-es termését bemutató cikkében Vasák Benedek Balázs –, hogy a *Veszett idők* méltó módon illeszkedik a Balázs Béla Stúdió legnemesebb hagyományaiba, azoknak a határterületen egyensúlyozó, a szó legpozitívabb értelmében vett *kockázatos* munkák[na]k a] sorába, amelyek igazi művészi élményt képesek nyújtani.”³¹ Krasznahorkai Balázs a valóságot, a percepciót, a teret és az időt elbizonytalanító *Köd* (2000) című filmje a BBS költői hagyományának nagy múltú formaalkotó elvét, az asszociációs gyorsmontázst hívja segítségül e hatás elérése érdekében. Nemes Gyula érzékeny esszét ír e hagyományról³² – és szép, kézműves igényű filmet forgat e hagyomány szellemében. A *Papagáj* (2000) formavilágán túl közvetlenül is tematizálja múlt és jelen kapcsolatát: a film egy idős és egy fiatal bohém különös barátságáról szól, az idős férfi szerepében ráadásul Mihók Barnát, számos BBS-film operatőré, s néhány rövidfilm alkotóját látjuk, a fiatalemberében pedig magát a rendezőt. A *Lamm* (Cs. Nagy Sándor – Pólik József, 1998) története olyan erős szálakkal kötődik Erdély *Tavaszi kivégzéséhez*, hogy akár *homage*-nak is tekinthető.

A hagyományokból táplálkozó, azokat folytató és átiró filmek mellett a szemléleti és stílári újítás igénye is megjelenik ebben a szakaszban, amelynek aztán bizonyos elemei felismerhetők az ezredforduló új nagyjátékfilm generációjának munkáiban. Ha szűkebb keresztmetszetben is, de újra tetten érhető tehát a Stúdió működésében a műhelyt annak idején életre hívó „gyakorlóterep” funkció.



A halál kilovagolt Perzsiából

A legnyilvánvalóbb példa erre Kocsis Ágnes *Szortírozott levelek* (2000) című filmje, amelyben már körvonalazódik a rendező későbbi rövid- és első nagyjátékfilmjének gondolatisága és stílusa: a hétköznapiak kisszerű rutinjában felmutatott sorsok távlata, illetve a monotóniát formailag felépítő ritmus- és színkompozíció. A *Szortírozott levelek* története ráadásul a BBS nagyhagyományú dokumentarista kérdésfelvetésének továbbgondolásaként is értelmezhető: a levelek lemásolásából fantasztikus dokumentációt létrehozó postai alkalmazott, miután nem folytathatja a tevékenységét, megírja azokat a leveleket, amelyeket már nem olvashat el. Egyfajta „fikciós dokumentarista” lesz, aki a magánlevelekből megismert sorsokat építi tovább. A *Ponyvapotting* (Molnár Péter – Gayer Zoltán) amatőrízusba oltott önironikus műfajjátéka később Dyga Zsombor filmjeiben válik egyre népszerűbbé. A *Carla Barotti* (Vécsei Márton, 2001) látszólag visszatér a hagyományos kisjátékfilmek dramaturgiájához, ám az egymástól független események végzetes összekapcsolásával épp e konvencionális dramaturgiai elvek megkérdőjelezése a célja. E szerkezet, valamint a dialógusok és a szituációk közvetlenségét ellenpontosító erőteljesen stilizált formatudatosság Fliegauf Benedek művészetében él majd tovább.

Elsősorban nem egyes darabjai, hanem koncepciója miatt jelentős az utolsó szakasz elején készült, programszerű vállalkozás, a nyolc rövidfilmből összeállított *Egy tekercs valóság*. A hatvanas évek modernizmusában különösen népszerű szkeccsfilmes forma érdekes módon ritka képződmény a BBS-történetében: mindössze az animáció és a kísérleti film határterületén mozgó, hat filmből álló *Experanima* (1984) sorolható ide, míg az *Infermental* távoli rokonnak tekinthető csupán. Az *Egy tekercs valóság* a BBS sokszínűségét és kísérleti jellegét egyaránt kifejezi. A különböző generációhoz tartozó, eltérő előképzettségű, szemléletmódú és stílusú alkotók munkáit csak a közös formai kritérium kapcsolja össze: az alkotóknak vágás nélkül, egy beállításban kell megvalósítaniuk elképzelésüket, amelyhez egyetlen tekercs film áll rendelkezésükre. A címbeli valóság szó így nem szociológiai, hanem formanyelvi jelentést kap, s a tér-idő egységének fenntartásával létrejött ontológiai „filmvalóságra” utal. A filmnyelv fejlődésének bazini tanulságain azonban már jócskán túl vagyunk; nem véletlen, hogy az összeállítás ugyanarra az alapötletre épülő két legjobb darabja (Farkas Gábor – Gábris Zoltán: *Vérvonat*; Juhász Imre: *Lendület*) éppen a „filmnyelv ontológiája” ellenében fogalmaz, amikor a folyamatos tér-időben előre mozgó képsor mindig az ábrázolt esemény előzményét, korábbi fázisait mutatja meg, egészen a film elején látott szituáció kiváltó okáig. Amíg tehát a vetítési idő előre, a cselekmény ideje visszafelé halad. Lineáris flashback – valahogy így lehetne nevezni ezt a paradox eljárást, amelynek érdekessége épp paradox mivoltából fakad, s amivel az alkotók nem utolsó sorban egy akkoriban népszerű nemzetközi trendhez is kapcsolódnak. Az *Egy tekercs valóság* egészét meghatározó, egyetlen beállításban rögzített rövidfilm forma pedig a fiatal hazai rövidfilmesek érdeklődésével vág egybe az előzmények (Iványi Marcell: *Szél*, 1995) és a későbbi fejlemények szempontjából egyaránt (Kenyeres Bálint: *Zárás*, 1999; *Before Dawn*, 2004; Nemes János László: *Türelem*, 2006).

A nyolcvanas–kilencvenes évek utolsó szakaszának játékfilmjei szándékukban és jellegükben a BBS hagyományos szerepéhez történő visszatérés igényét



Szortírozott levelek



Egy tekercs valóság

fogalmazzák meg. A Stúdió filmgyártásának története azonban a kilencvenes évek nagyjátékfilmjeiben valóban lezáródó, az új narrativitáshoz köthető formatörténeti folyamattal nem ér véget, hiszen az azt követő években nemcsak egyszerűen további játékfilmek készülnek, hanem e filmek – hagyománykövetésükkel éppúgy, mint útkeresésükkel – újabb irányzatok erjesztőivé igyekeznek válni a Stúdió falain belül és kívül egyaránt. A harmadik szakasz nem összefoglalása vagy epilógusa az előzőknek, jóval inkább nyitánya – egy nem létező következőnek.

Iványi-Bitter Brigitta

Az analóg animált film laboratóriuma

A BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig

A tanulmány célja a BBS filmállományában lévő kísérleti animációs filmek – de nem valamennyi, a BBS égisze alatt gyártott animációs film – vizsgálata. Elsősorban olyan animációs filmekről lesz szó, amelyeket filmes, illetve képzőművészeti előképzettségű vagy kísérletező amatőr alkotók hoztak létre a műfaji határok rugalmas kezelésével a hatvanas évektől a kilencvenes évek végéig.

A kísérleti animáció helyzete: képzőművészet és animáció viszonyának alakulása a korai hatvanas évektől

A HATVANAS ÉVEKTŐL A RENDSZERVÁLTÁSIG,
NEMZETKÖZI KITEKINTÉSEL

A késő ötvenes évektől a szocialista országokban egyre több olyan alkotó kezdett dolgozni az animáció területén, akik a műfajt nem gyermekeknek szóló szórakoztató filmként, hanem – a klasszikus avantgárd vizuális és irodalmi tradícióinak folytatásával – a magas kultúra új, komplex megjelenési módjaként kezelték. A kommunista diktatúra esztétikai elvárásaihoz kevésbé igazodó alkotók azért fordultak az animációs stúdiók felé, mert itt kisebb volt a cenzúra, hiszen a kultúrpolitika szemében az animáció nem tartozott a nagy presztízsű, állami reprezentációt jelentő műfajok közé. A szórakoztató animációs filmekről eltérően a kísérleti animáció csak rövidfilmekben jelent meg, sorozatokat, egészestés filmeket értelemszerűen nem – vagy ritkán és csak a hetvenes évek végén – találunk közöttük. A felnőtteknek szóló, filozófiai-társadalmi témákat feszegető, rendhagyó vizuális világú filmek a nagy állami filmvállalatok (Zágráb, Varsó, Prága, Szófia, Ljubljana) stúdiórészeleiben készültek egészen a rendszerváltásig, amikor az összes volt szocialista országban megszűnt a kísérleti filmgyártásnak teret adó állami vállalati és finanszírozási forma. Így a szocializmus időszakában ezekben az országokban kiemelkedő minőségű és nagyszámú film jöhetett létre, s ezek irodalmi és képzőművészeti inspirációs forrása, valamint filmnyelve sajátos szerepet biztosít számukra a világ többi részén készült animációkhoz képest.

A hatvanas évektől Magyarországon két stúdióban készültek kísérleti animációs filmek: a Pannónia Filmstúdióban és a Balázs Béla Stúdióban. A BBS animációs filmre felhasználható költségvetése, felszereltsége és alkotói kapacitása egyaránt jóval alul múlta a kizárólag animációra szakosodott Pannónia Filmstúdióét. A hatvanas években egyetlen animáció készült a BBS-ben; alkotója a Pannónia Filmstúdió főállású rendezőjeként folytatta karrierjét. A filmek száma később emelkedett, hiszen a stúdió belüli nyitás eredményeként a hatvanas-hetvenes évek fordulójától már nemcsak filmes előképzettségű, hanem képzőművész vagy amatőr alkotók is lehetőséghez jutottak, és többen az animációval kezdtek kísérletezni. A hetvenes években így nyolc, a nyolcvanas években kilenc, a kilencvenes években pedig öt kísérleti animációs film készült a BBS-ben.

MAI HELYZETKÉP

A hatvanas évek elejétől a kilencvenes évekig készült kísérleti animációs filmek máig nem váltak sem a korszak kanonizált képzőművészeti, sem filmművészeti anyagának részévé. A műveket nem dolgozták fel, néhány esetlegesen felbukkanó cikk kivételével nem hoztak létre körülöttük sem képző-, sem filmművészeti diskurzust; bemutatási lehetőségeik is esetlegesek voltak, 1989 után pedig vég-

leg elsorvadtak. A hatvanas évektől a nyolcvanas évek végéig pedig a kísérletező szellemiségű és felkészült alkotók, akik képzőművészeti indíttatású szerzői rövidfilmeket készítettek animációs technikával, megalapozták azt az interdiszciplináris szemléletet, amely a vizuális műfajokban alkotó mai művészek számára fontos forrásanyag és a műfaj identitásának hazai bázisa lehetne. Az elmúlt közel két évtizedben mégis több nemzedék került ki az oktatási rendszerből anélkül, hogy ezzel a formával mint jól artikulált vizuális nyelvvel megismerkedhetett volna. Következésképpen 1989 után nem alakult ki a fiatalabb generációkban – sem potenciális alkotóként, sem közönségként – az a biztos meggyőződés, hogy a kísérleti animációs filmkészítést joggal tarthatják a 20. századi magyar művészet egyik figyelemreméltó tevékenységének.

E műcsoport alapvetően filmes szakmai közegben, moziközönségnek és fesztiváloknak készült, de mára főként a képzőművészet érdeklődési terébe került. Mindez egyfelől a bemutatás megváltozott helyszínét jelenti (az elmúlt negyven év ide sorolható filmjeit ritkán vetítik mozikban, viszont igen sokat látni képzőművészeti terekben), másfelől az értelmezés megváltozott, megújult terét is, amennyiben mai megítélésükben, pozicionálásukban a korábbinál jelentősebb szerepet kap a képzőművészeti tendenciákban történő elhelyezésük.

MIT NEVEZHETÜNK KÉPZŐMŰVÉSZETI INDÍTTATÁSÚ KÍSÉRLETI ANIMÁCIÓS FILMNEK?

A BBS-ben készült kísérleti animációs filmek műfaji besorolására eddig nem került sor. Ezek a filmek egy tágabb körbe, a kísérleti filmek csoportjába tartoznak. A műfaj funkciója a Bódy Gábor kezdeményezte *Filmnyelvi sorozat* és K/3 kapcsán fogalmazódott meg először a BBS-ben. Bódy a K/3 filmterveihez írt 1976-os bevezetőjében¹ kifejti: kísérleti film az, amely felfedi a forgalmazási konvenciók kötöttségében élő filmkészítés számára a film elérhetetlen, s így értelmetlennek tűnő lehetőségeit. A par excellence kísérleti filmek ezért mindig a szakmától elszigeteltek, ha pedig professzionális filmben kapnak helyet, akkor műfajteremtőként jelentkeznek. Bódy a magyar experimentális filmkészítés három fő előzményét fogalmazza meg:

1. A kép-hangi mondanivaló elszakítása a történettől (például Novák Márk, Huszárik Zoltán, Tóth János munkái; a BBS dokumentarista rendezőinek új megoldásai).
2. Privát filmkészítők alkotásai Erdély Miklós *Montázs-éhség* című cikkének (Válóság, 1966) hatására.
3. A filmművészetnek a hatvanas években a kísérletezés racionális hátterét megteremtő lingvisztikai felfogása.

A BBS *Filmnyelvi sorozatának* másik elméleti bevezetése Beke László *A két vászon* című írása, amely a kísérleti film lényegi elemét – Bódy ugyanitt olvasható bevezetőjével egybehangzóan – abban látja, hogy a képalkotás folyamatának eszközt vagy szisztémáját választja témájának.² Mindketten hangsúlyozzák, hogy a filmnyelv filmes eszközökkel történő kutatására koncentrált kísérleti filmet önálló speciális műfajnak kell tekinteni. Beke magyarázata főként lingvisztikai, szemiotikai kiindulópontú: bár a filmnyelvre alkalmazhatók a szemiotikai elméle-

tek, mégsem írható le teljesen fogalmi úton, mert „a kép adekvát megközelítése a képi gondolkodás, vagyis maga a kép”.

Beke hangsúlyozza a hatvanas évek képzőművészeti folyamatainak szerepét a kísérleti film hetvenes évekbeli megerősödésében, Bódy pedig a képzőművészet terét ehhez kapcsolódóan a kísérleti film új bemutatási csatornájaként említi.

A képzőművészeti szemléletű kísérleti animációs filmek tudományos igényű jellemzésére a Pannónia Filmstúdió filmjei kapcsán került sor Beke László 1975-ben összeállított szempontrendszerében, amely a képzőművészeti indíttatású animációs filmek alábbi ismérveit sorolta föl:

1. képzőművészeti tematika az animációs filmben;
2. képzőművészeti stílushatások, a montázs;
3. képzőművészeti látásmód;
4. vizuális metaforaképzés;
5. a kísérleti animációs film szükségessége képzőművészeti mintára.

A legutóbbi az eddigi fejlődés során kikristályosodott, az animációs film műfaji modelljének tekinthető filmtípus, amely talán a jelenleg elérhető legmagasabb szintet képviseli. Jellemzője, hogy a képzőművészeti tapasztalatokat hasznosítja: problematikussá teszi a művészet addigi funkcióját, műfaji határesetet teremt, korábban meg nem engedett eszközökben fedez fel új lehetőségeket, de számon kérhető rajta a közönség képzőművészetben már oly gyakran előforduló aktivizálása is.³

Megállapíthatjuk, hogy a BBS-ben készült kísérleti animációs filmek javarészen megfelelnek a kísérleti filmről írott fenti elképzeléseknek.

E filmek pozicionálásában figyelmet érdemel a hetvenes évekbeli állapotot a maitól megkülönböztető kulturális fordulat. Beke László idézett ismérvei igen hasznosak az összehasonlítás során, és egyértelműen az 1975-ös magyarországi állapotoknak megfelelő összegzést jelentenek. Ehhez képest az elmúlt bő három évtizedben rengeteg átalakuláson ment keresztül a műfaj pozicionálása, így érdemes megnézni az elmozdulásokat. Elsőként azt kell kiemelnünk, hogy a formális művészettörténeti, illetve szemiotikai szempontrendszer ma már önmagában kevésbé tartható; vizsgálati szempontjainkat ki kell tágítanunk a vizuális kultúra, vizuális antropológia keretrendszerében. A művészettörténeti hagyományba illesztett párhuzamkeresés ma már inkább a tágabb képtörténet keretében működik. A film formai elemeinek elrendezése, vizuális hivatkozásai nem csupán a magaskultúra, hanem a tömegkultúra szempontjából is vizsgálандók. Különösen azért, mert a kétezres évek végén jól látható a szocialista időszak alkotásainak feldolgozatlan viszonya a populáris kultúrához: a legtöbb elemzés és kanonizációs törekvés az undergroundnak a magaskultúrához kapcsolódó viszonyrendszerén alapul.

A BBS viszonya a társművészetekhez és az amatőr alkotókhoz

Az animáció kevés alkotó számára jelentett önálló kifejezési formát; akik mégis ebben a műfajban gondolkodtak, azok a BBS kisebbségi csoportjába tartoztak. Viszonyukat a többséghez csak akkor érthetjük meg, ha közelebbről megnézzük

¹ Bódy Gábor: Bevezetés a „K/3” csoport munkatervéhez, in uő: *Egybegyűjtött művészeti írások*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 98–102.

² Beke László: *A két vászon. Bevezető tanulmány „A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek Filmnyelvi sorozat című kiadványához”*. BBS, Budapest, 1973, 8–15.

³ Beke László – Tölgyesi János: *A magyar animációs film és a képzőművészet*, in Horányi Özséb – Matolcsy György (szerk.): *Tanulmányok a magyar animációs filmről*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1975, 181–224.

a képzőművészek, amatőr alkotók és a BBS filmrendezőinek kapcsolatát. Helyeztük az egyes évtizedek során eltérően alakult, így nem általában, inkább csak kisebb időegységekre bontva beszélhetünk róluk.

A hatvanas években a BBS filmrendezői gondot fordítottak arra, hogy tájékozzanak a kortárs művészet legújabb fejleményeiről. A „kedd esték” éppen azt a célt szolgálták, hogy a filmrendezők követni tudják a kortárs fejleményeket.

Előadókat hívtunk meg, mégpedig nagyon színvonalasokat, olyan tárgyakban, amelyek érdekeltek minket. A történelem, a szociológia újraértelmezése akkoriban volt kibontakozóban, de a képzőművészet története is, tehát nem konkrétan filmszakembereket, hanem a filmmel kapcsolatos bármiféle tudomány vagy művészet területén működő embereket hívtunk.⁴

A hatvanas években mindemellett csak egyetlen kísérleti animációs film készült: a Filmművészeti Főiskolán 1964-ben végzett dokumentumfilm-rendező, Reisenbüchler Sándoré. Valójában tehát a film készítője a belső kör tagja volt, tehát stratégiai szempontból a film nem változtatott azon, hogy csak a Filmművészeti Főiskolán végzetek dolgozhattak a BBS-ben. Ez a felállás csak az 1969-es szociológiai kiáltvánnyal kezdett megváltozni; a kísérleti filmek általában, illetve azon belül az animációk csak ezután kaptak lendületet a BBS-ben.

Bódyval 69-ben megírtuk a szociológiai kiáltványt, amit aztán aláírt egy csomó író, képzőművész, filmrendező és operatőr. [...] Rá fél évre öten benyújtottunk egy javaslatot arra, hogy hogyan lehetne a Balázs Bélát megnyitni a tágabb értelemben vett filmek előtt is. [...] Ettől kezdve csak egy lépés volt az, hogy miért ne csinálhatná ezt vagy azt az anyagot például egy képzőművész? Vagy miért ne csinálhatnánk mi olyan dolgokat, amik képzőművész szemmel mutatják a filmnek, vagy a filmen belüli mozgásnak, vagy egyáltalán a vizualitás problematikáját. Sikerült elérni azt, hogy végül is teljesen másfajta technikával és dramaturgiai sorban filmek készülhessenek, forgatókönyv elfogadás, ideológiai vita nélkül. Ez felszabadította nagyon sok embernek a fantáziáját, sokkal több film készült, mint előtte. Ezek a filmek a vizuális látásnak, a film alapstrukturális nyelvezetének olyan felbontásai, amit nem véletlenül képzőművészek csináltak. Egy filmesnek ez soha nem jut eszébe, mert egy filmet mindig is a történet fog meg, vagy legalábbis nagy részében a történet köti meg.⁵

A BBS nyitása a nem filmes előképzettségű kísérleti filmkészítők felé a hetvenes évek elején sem a cenzúra, sem a BBS-ben addigra megerősödött irányzatok képviselőinek viszonylatában nem volt zökkenőmentes.

Bódy felkérésére az akkori underground legjobbjai is elkezdtek a BBS üléseire járni. A dokumentaristák ádáz gyűlölettel fogadták a tiltott művészeket. Hozzászólásaikat kiröhögtek, az általuk képviselt gondolkodásformák, értékek nem érdekelték őket. A játékfilmek szelfden megbocsájtóak voltak, és adaptáltak irodalmat filmre tovább.⁶

Ehelyütt nem célozom a teljes kísérleti filmes anyag vizsgálata, csupán azért mutattam be néhány személyes visszaemlékezést, hogy érzékeltessem a BBS viszonyát a kísérleti filmekhez, amelyeken belül megszülethettek az animációs kísérleti filmek is. Láthatjuk tehát, hogy a hetvenes évektől egyre kedvezőbbek lettek a

feltételek olyan amatőr vagy nem filmes végzettségű alkotók számára, akik a filmnyelv struktúráját az animáció eszközeivel akarták kutatni, bemutatási kötelezettség nélkül. Ez a helyzet egészen a kilencvenes évek végéig tartott, bár a kísérleti animációs filmek jelenléte nem volt egyenletes, inkább egy-egy speciálisan a műfaj iránt elkötelezett alkotó (pl. Háy Ágnes, Hegedűs 2 László) megjelenéséhez, vagy egy-egy rövid életű kezdeményezéshez kötődött (pl. *Experanima*).

Animáció és képzőművészet viszonya a BBS filmjeiben

Nem minden BBS-beli animációs film felel meg a keresett – kísérletező, képzőművészeti térben is működő – alkotások kritériumainak. A hetvenes évektől kezdve ilyen filmek a BBS két fontos programjához kapcsolódóan készültek: a *Filmnyelvi sorozat* és a K/3 csoport valóban jelentős motiváló tényezőnek tekinthető.

A hagyományos képzőművészet fogalmát olyan művek kérdőjelezik meg, melyek problematikussá teszik a művészet addigi funkcióját, műfaji határeseteket teremtenek, és korábban meg nem engedett eszközökben fedeznek fel új esztétikai lehetőségeket. Kézenfekvő tehát, hogy a kísérleti animációs film ezeket a képzőművészeti tapasztalatokat hasznosítsa, annál is inkább, mert az eszközök nagyrészt közősek. Mindehhez járul a képzőművészek növekvő érdeklődése a film iránt, s az új technikák iránt, melyeket mindkét művészeti ág felhasználhat. Számos, hagyományos eszközökkel is realizálható képzőművészeti javaslatot tartalmaz például a Balázs Béla Stúdió 1972-ben elindított ún. „filmnyelvi” programja is.⁷

Dolgozatomban csak a képzőművészeti térben is értelmezhetőnek tartható kísérleti animációs filmekkel foglalkozom.

A BBS kísérleti animációs filmjeinek elemzése

A hatvanas években a kísérleti animációban alkalmazott technikák mintái elsősorban a lengyel animációban jelennek meg, már az ötvenes évek végétől. Ekkor kezdett kialakulni az a közös filmnyelv, amely a szocialista országok animációs stúdióiban dolgozó kísérletező rendezők kis csoportja számára meghatározó lett. Jan Lenica (1928) és Walerian Borowczik (1923) klasszikus avantgárd forrásokból táplálkozó képi világa az 1955-ös varsói Arzenál Művészeti Kiállítás avantgárd, a szocialista realizmussal szembeforduló esztétikájának hatására kapott lendületet. Az ötvenes évek második felében készült öt közös rövidfilmjük fotómontázs és papírkivágásos technikával készült, témájuk főként az abszurd világba kerülő karakterek metafizikus története.⁸ A filmjeikre jellemző sötét, szürreális, egzisztencialista hangneme, a Disney-stílustól való távolságtartás, a filozófiai irány és a fotóval kevert grafika meghatározó atmoszférája a hatvanas évektől a magyar kísérleti animációban is megjelenik.

REISENBÜCHLER SÁNDOR, MACSKÁSSY KATI, CAKÓ FERENC

Ennek a stíluskapcsolatnak legszembetűnőbb példája a BBS első animációs alkotása. Reisenbüchler Sándor 1965-ben készített *Egy portré századunkból* című filmje a klasszikus avantgárdra visszavezethető kollázstechnikával épül fel. Előfu-

⁴ Szabó István: Előadás a BBS-ben, in Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, BBS – Orpheusz, Budapest, 24–29.

⁵ Grunwalsky Ferenc: Vetítés előtt, in uo. 115–124.

⁶ Najmányi László: A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film, in uo. 88–92.

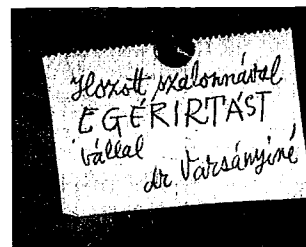
⁷ Beke László – Tölgyesi János: A magyar animációs film és a képzőművészet, i. m. 222.

⁸ Jerry Beck (ed.): *Animation Art. From pencil to pixel*, Flame Tree Publishing, London, 2004, 174, 194.



Egy portré századunkból

9 Lendvai Erzsébet: És jött a sehonnan sem fújó szél... Interjú Reisenbüchler Sándorral, *Filmkultúra*, 2003/4.



Mi lenne Budapesten, ha...

tára Kovásznai György és Korniss Dezső 1963-ban a Pannónia Filmstúdióban gyártott, így bemutatási kötelezettséggel rendelkező, *Monológ* című filmje. A múlt és jelen viszonyát elemző narrátor szubjektív visszaemlékezéseit, vizuális szimbólumait tekintve meglepően szókimondó *Monológ* heves vitákat generált. Autentikus példa lehetett Reisenbüchler számára, hiszen ő is egy szubjektív elbeszélőként ént helyez a középpontba, és szintén a közelmúlt értékelésére vállalkozik. Míg Kovásznaiék filmje inkább a klasszikus francia avantgárd fotómontázsra vezethető vissza, addig Reisenbüchler filmjében erősebb a kapcsolódás a klasszikus szovjet avantgárd filmművészethez, Eisenstein, Mejerhold filmes montázsaihoz. Reisenbüchler dokumentumfilm rendezőként végzett 1965-ben a Filmművészeti Főiskolán, ami szintén fontos stílusának, szempontjainak megértéséhez. A fotómontázs a dokumentarista szemléletnek és a lírai én igényeinek is megfelelt.

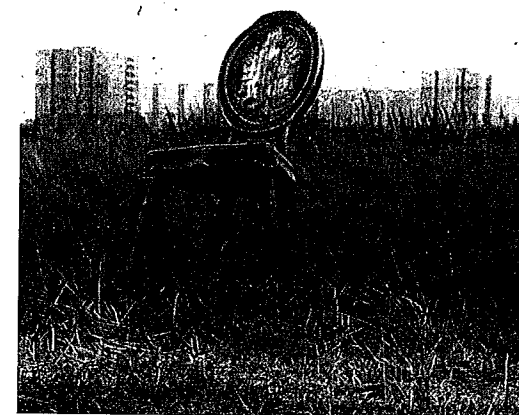
Ha valaha is filmkészítésről álmodtam, olyan filmeket akartam alkotni, amilyeneket a megboldogult Huszárik Zoltán csinált. Az ő költői rövidfilmjeit nem lehetett semmilyen fahba besorolni. Dokumentaristának túl költői volt, filmkölteszetnek viszont eléggé dokumentarista. Számomra az ő világa volt a vonzó. Nagyon szerettem még Tóth Jánost, aki egy pepecselő, meditáló ember. Ő is filmkölteszetet művelt.⁹

Reisenbüchler első animációs filmje szimbolikus képek egymásutánjával mondja el a klasszikus marxista társadalomelméleten alapuló 20. századi történelmi konfliktussorozatot. A narrátor monoton hangvétele, egyetemes törvényeket összefoglaló, sűrített stílusa nemcsak ezt, hanem a rendező többi filmjét is jellemzi. A főcím után már csak a személyes hang dominál, egy privát naplót hallgathatunk és láthatunk. „Amikor századunkról vallok, önmagamot keresem, önmagamot próbálom megérteni.” Ez az egyes szám első személyű narratori hang egyértelműen azonosítható a rendező saját élményeivel, amit oly gyakran megjelenő portréfotói is megerősítenek. Az *Egy portré századunkból* című filmben – az animációban megszokottól eltérően – a rendező sehol nem törekszik szórakoztatásra vagy akár meghökkentésre, ehelyett folyamatos drámaiság jellemzi a filmet. A konklúzió erőltetett, merev idealizmusa semlegesíti a fel-fellángoló, a történelmi haladás igazságát ostromló kételyeket.

Reisenbüchler filmjéhez és a lengyel animációhoz esztétikai és tartalmi tekintetben is igen közel áll Macskássy Kati *Mi lenne Budapesten, ha...* című 1970-ben a BBS-ben befejezett filmje. Örkeny István *Budapest* című egypercesének adaptációja hasonlóan moralizáló, mint Reisenbüchler múltidézése, azzal a különbséggel, hogy a film követi az irodalmi mű klasszikus bevezetés-bonyodalom-végki-fejlet szerkezetét, és ahogy azt Örkenynél megszokhattuk, erős csattanóval zárul. Macskássy Kati az adaptációhoz kültéri és beltéri budapesti fotókat használ, ezeket alkalmazza háttérként a dekoratív motívummá váló, karakter nélküli patkányok mozgathatóságához. A film a korabeli városi fotók miatt egyértelműen dokumentumjellegű, ugyanakkor a patkányok és más szimbolikus motívumok inkább a pop art esztétikájára emlékeztetnek. Fontos drámai eszköze mindkét filmnek a zene és a hanghatás. Míg Reisenbüchlernél klasszikus zenei idézeteket hallunk, addig Macskássynál a filmhez készített egyedi hanghatásokat találunk. Ahogy a főcím jelzi is, Béla István készítette a „konkrét zenét” – ez az irányzat a hatvanas évek elején Végh László közvetítésével vált ismertté filmes körökben, így az animációk között is. Lényege, hogy elektroakusztikus stúdióban létrehozott hangokat

elektromos módszerrel módosítanak tovább egy-egy kompozícióvá. A konkrét zene használata Macskássy stílusát még egységesebbé teszi, s miközben ezzel éri el kép és hang izgalmas egymásra hatását, a narráció nélküli humoros fordulatok, túlzások jelzésére is lehetőséget ad.

Macskássy filmjéhez a későbbiek közül leginkább Cakó Ferenc *A szék* című 1978-as filmje áll, amelynek történetépítése, dramaturgiája örkenyi sűrítésű és ívű. Cakó tárgymozgató filmjét Macskássyéhoz hasonlóan budapesti mozgóképfelvételek uralják, ám itt



A szék

sosem válik háttérre vagy csupán illusztratívra a városi felvétel. A film főszereplőjének megtett több mint száz éves antik szék az eltörölt, elfelejtett és szemétre dobott múlt antropomorfi szimbólumaként áll szemben a budapesti belváros koszlott utcáival és az elidegenedettség érzetét sugárzó lakótelepekkel. Narrátor nincs, az antropomorfizálást a mozgathatóság és a klasszikus zenei, illetve illusztratív hangha-

tás erősíti. A történet így is kerek, jól érthető. A kameramozgathatóság a dokumentumfilmekhez hasonló, gyakran váltják egymást az extrém távoli és közeli plánok. A film konklúziója igen távol kerül azokról a kemény szociológiai és kulturális problémafelvetésektől, amelyeket az elején implikálnak a képsorok. Az első filmkockákon azt láthatjuk, hogy a lelakott, egykor szebb időket látott belvárosi bérházban kidobják a nyikorgó antik széket, s helyette modern bútorokkal rendezik be a lakást. A házra az elhanyagolt, rozoga házmeester vigyáz. A bérházból elvándorló szék egyre csak a régi világot őrző, rendben tartott emlékek hiányával, a múltból itt maradt épített környezet elhasználódásával, a régi és a modern világ összeegyeztethetlenségével szembesül. A film végén minderre csak egyfajta struccpolitika marad válaszul: a széket új vadhajítások futják be az erdőben.

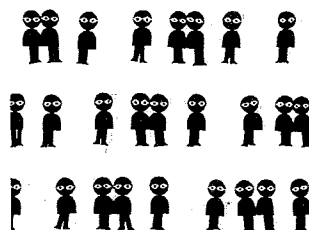
A hetvenes években a BBS kísérleti animációi több tekintetben is kapcsolódnak a nem animációs stúdiós alkotásokhoz. A szociológiai érdeklődés, a dokumentarista irány megerősödésével párhuzamosan az animációkban is többször találunk, nem csupán a háttérben meghúzódó dokumentum-felvételeket.

HÁY ÁGNES

Mindezek a megfigyelések érvényesek Háy Ágnes munkáira, aki a hetvenes évek legkonzisztensebb kísérleti animációs anyagát készítette el a BBS-ben. Ismeretét nem formális művészképzésben szerezte, nem is állt szándékában részt venni a művészeti felsőoktatásban. Személyes visszaemlékezései szerint Bódy, Grunwalsky, Gazdag, Szomjas (a korabeli BBS vezetőség tagjai) nyitásának köszönheti, hogy amatőr és igen fiatal létezés lehetőséget kapott a Stúdióban.¹⁰ 1972-ben nagy sikerrel, 19 évesen mutatja be a BBS vetítőjében az *Egy különc úr naplója* című animációs filmet, amelynek konzekvens stílusát, finom humorát, neoavant-

¹⁰ Háy Ágnes közlése a szerzővel folytatott 2008–2009-es levelezésben

11 Szőnyi Tamás: „Mindent lefordítok mesére”, Interjú Háy Ágnessel, Magyar Narancs, 2000. január 13.



Egy külön úr naplója



Gyurma

gárd alapállását egész életművében megtartja. A minimalista fekete-fehér komponálás, a nem realista, jelzésszerű figuramozgatás és a zenének a korai számítógéppel készített animációkat idéző esztétikája, a permutációs sorok vizuális megfelelői teszik egyedivé a film stílusát. Ez rokonítja a BBS első fontos számítógép-animációjával, Száva Gyula *Eset* (1981) című minimalista filmjével. Háy Ágnes korábbi grafikai munkáiból kifejlesztett fekete-fehér geometrikus figuráit sík bábmozgatással animálta az *Egy külön úr naplója*-ban. A figurák semleges, karakterizálás nélküli bábok; uniformizáltságuk miatt egyikük sem válik főszereplővé vagy akár beazonosítható karakterré. A film elején látható alak lassan több figura közé kerül, és a hangsúly egyre inkább áttevődik a csoport-, majd a tömegdinamika vizsgálatára. Eredetileg Háy nem akart semmiféle hangot a filmhez, de végül Vidovszky László zeneszerzővel – akivel azóta is együtt dolgozik, legtöbb filmjéhez ő írt zenét – kitaláltak egy speciális eljárást, ami jól illeszkedett a film formanyelvéhez. A hangokat az optikai hangsávra történő rajzolással, karcolással állították elő, majd ezt a „zajanyagot” optikailag leolvasták, magnóra vették, s Vidovszky ebből rakta össze a film „zenéjét”.

Az *Egy külön úr naplója* folytatása az 1973-as *Üldözés* című egyperces, szintén 35 mm-es filmre készített animáció. Azonos a hanghatás, valamint a három üldöző alakjának sematikus, uniformizált megformálása is. Ez a film azonban színes, és főszereplője is van, akivel azonosulhat a néző: ő az üldözött, aki humoros, furfangos átváltozásaival képes lerázni a három nyomozót. A film tehát sokkal kevésbé elvont az előzőnél, van egy rövid története, csattanóval, azonosítható pozitív és negatív szereplőkkel, és esztétikáját tekintve sem olyan minimalista, mint 1972-es elődje.

Háy Ágnes az Egyetemi Színpadon mutatta be 1971-ben *Gyurma* című (8 mm-es) filmjét, amelyben Magyarországon először alkalmaztak gyurmát animációban. A BBS-ben 1972-ben vetítette le a film 16 mm-es változatát. Erre szavaztak bizalmat a Stúdióban, s így elkészíthette további filmjeit, többek között a *Gyurma* 34 perces epikus változatát 1977-ben. Háy azzal kísérletezett, hogyan kerülhetne mimika a bábfilmekbe. A gyurma-animáció (claymation) a tárgymozgatásos animációk legmunkaigényesebb fajtája: minden egyes filmkockához kézzel be kell igazítani az anyagot a megfelelő fázisba, így a lassú változásokat rögzítő képkockák gyors lejátszásakor a néző folyamatos mozgást érzékel.

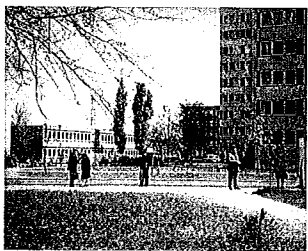
A gyurmát, agyagot használó animációs stílus Európában Ladislaw Starewicz úttörő filmjeire vezethető vissza; ebből merített a cseh avantgárd rendező, Jan Svankmajer is. Kétségtelen azonban, hogy a *Gyurma* című filmben a képlékeny anyag és a sztanolpapír alkalmazása egyedülálló: az anyagok javarészt absztrakt formákat vesznek fel, nem válnak figuratív, narratív elbeszélés eszközévé, a lassú, de radikális felszíni változások sora inkább egyfajta teremtés-allegóriává fejlődik. Az értelmezések ennél persze jóval sokrétűbbek, a hatalmi erőviszonyok absztrakt leképezésétől a környezeti átalakulásokig sok mindent beeláthatunk. Ezt a rugalmas jelentést erősíti a film kísérleti zenéje is. Vidovszky a harminchat népzenei felvételtől a felismerhetetlenségig összevágott, negyedperces darabkákat véletlenszerűen ragasztotta össze és keverte tovább. Az így kialakult anyag absztrakt hangkollázsként fut végig a filmen.

A *Gyurma – Színház – Hamburg* (1985) három különböző időben és helyen, három zeneszerzővel készült film összefűzése. Közös bennük az improvizáció fontossága, a szereplők kiválasztása, mivel mindegyikben – Kakó Ferenc filmjéhez hason-

lóan – élettelen anyagok, használati tárgyak játsszák a főszerepet. A tárgyak antropomorfizálása az animációban szintén leginkább Jan Svankmajerhez köthető Közép-Kelet-Európában, akinek híres credója – „Én nem animálok tárgyakat, hanem kihozom belőlük belső életüket” – Háy Ágnesnek a tárgyak metafizikus létét sejtető munkáira is igaz. A *Gyurma – Színház – Hamburg* első része az 1972-es nagy sikerű *Gyurma*. A *Színház* 1983-ban készült a kaposvári Csiky Gergely Színház közreműködésével, amely a kor avantgárd alkotóinak egyik fő szellemi oázisa volt, és ahol Háy 1974–75-ben díszlettervezőként dolgozott Babarczy Lászlóval a *Három testőr* és a *Konyha* című előadásokban. A darab felvétele, világítása, a tárgyak és figurák szögletes mozgása leginkább egy némafilmhez hasonlatos. Ezt erősíti, hogy a film ütőhangszeres zenéje (Amadinda együttes) a némafilmek zongorakíséretének archív felvételére emlékeztet. A *Hamburg* című film a *Színház*hoz hasonlóan kisebb-nagyobb használati tárgyak és néha emberfigurák (Császári Gábor és barátai) mozgásával mutat be különböző szituációkat. Narratíva ebben sincs, inkább az Erdély Miklós kreatív gyakorlataiból ismerős szituációs játékokat fedezhetjük fel gyors egymásutánban. Erdélyre egyébként Háy Ágnes több személyes visszaemlékezésében mint egyik legfontosabb tanítómesterére utal. Akárcsak Erdélynek a Ganz MÁVAG épületében tartott kreatív iskolája, ez a film is egy gyárépület üres szobájában játszódik, Hamburgban. Erre az ipusztériális esztétikumra játszik rá Vidovszky géphangokból összeállított zenéje. Ugyanakkor ez Háy egyetlen filmje, amelyben mozog a kamera; a többiben csak álló kamera fordul elő. A művész önértelmezésében mindez a képzőművészeti hozzáállást hivatott képviselni. A *Hamburgban* Császári Gábor „szerepe” volt a kameramozgatás. A tárgyak, emberek hektikus, természetellenesen gyors mozgása révén – a *Színház*hoz hasonlóan – a némafilm stílusához áll közel. Ezek a művek tulajdonképpen szemelvények Háy Ágnes nagy mennyiségű, több órányi „befejezetlen” filmjeiből – nagy részük elveszett –, amelyeket 1970 és 1980 között gyakran vetített filmklubokban és magánlakásokon.

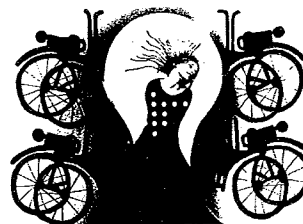
Háy *Várakozás* című, 1980-ban készült élőképszerű animált filmje a BBS dokumentarista és filmnyelvi irányához egyaránt kapcsolódik. A színhely kiválasztása szimbolikus: egy lakótelepi buszmegálló, az aranymetszés szabályai szerint beállított kompozícióban. Szinte állóképpnek tűnik a film, olyan kevés mozgást mutat az egy helyen, a megállótól viszonylag távol rögzített kamera. A lakótelep és a busz a szögletes, pragmatikus, funkcionális szocialista esztétika rideg megtestesítője, míg a távolban látható – és így arctalan – emberfigurák ennek a környezetnek a kiszolgáltatott lakói, használói. A film története igen egyszerű: egy üres buszmegállóban egyre több várakozó gyülekezik. A kamera a várakozás tipikus csoportdinamikáját rögzíti, ennek a tempójába nyúl bele a rendező, majd a végén lassítva mutatja a megállóba érkező buszt, amelynek nem nyílnak ki az ajtóit, így a várakozók a film végén sem szállnak fel. A kísérlet lényege a tempó. A kezdeti hússzoros gyorsítás fokozatosan, a várakozás lelki dinamikáját követve vált át hússzoros lassítássá: ahogy fogy a türelem, mintha lelassulna az idő. A film végén, mielőtt a busz ajtóit kinyílhatnának, és a várakozók felszállhatnának, kimerevedik a kép. A tempóváltás egy negyed köríves grafikont követ (x = valós idő, y = filmidő). A zenének szintén ez a struktúrája, de ott további három hullám található az íven, amely meghatározza a Bach kompozíciójából vett darabkák sűrűsödését, ritkulását.¹²

A filmet kísérő, hol gyorsuló, hol lassuló zene ezt a belső dinamikát építi fel a gyorsuló–lassuló pulzáló hangokkal, amelyek a film végén, szinte dicshimnusszal üdvözölve a beérkező és kimerevedő buszt, komolyzenei részletbe válnak át.



Várakozás

12 Vö. Háy Ágnes cikkével a *Várakozás* című film technikájáról, *Mozgó Képek*, 1980.



Vázlatok

13 Bódy Gábor támogató szakvéleménye Hegedűs 2 László *Vázlatok* című filmtervéhez (1978). A művész tulajdonában lévő kézirat alapján.

14 Hegedűs 2 László: *Vázlatok* (1977). A művész tulajdonában lévő forgatókönyv kézírata alapján.

15 Bódy Gábor szakvéleménye, i. m.

HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ

Hegedűs 2 László képzőművész, fotográfus és filmrendező a hetvenes évek közepén kapcsolódott be a BBS életébe, ahol számos filmje közül négyet készített. Már 1979-es első filmje – vagy ahogy H2L a műfajt nevezi: vizuális verse – is konzisztens mű, amelynek stílusa egész életművét végigkíséri. *Vázlatok* című animált filmje a mozgóképnek az írott szöveghez hasonló, nyelvi tulajdonságait vizsgálja, képi és hangyi eszközökkel. Ambíciója éppen az a filmnyelv-kutatás, amit Bódy a K/3 csoport, illetve a *Filmnyelvi sorozat* bevezetőiben megfogalmaz: a film eszközeivel megmutatni a filmben rejlő adottságokat, képességeket. Bódy Gábor szakvéleményében a filmterv megvalósítását kritikus képfelfogása és elvont, szeriális képszerkesztési módja miatt támogatta:

Az animációs filmek többségével szemben ez a terv szakít a „kép” ontológiai státusának (a képnek mint létező tárgynak) problémátlan felfogásával, mégpedig éppen akkor, amikor elszakítja a papírt, a képet hordozó anyagot, s a képek mögött mindig egy újabb kép lehetőségét mutatja meg. Ez a gondolat a modern képzőművészet és kép-ző művészet (tehát film és fotó is) egyik „vezér-gondolata”. Az érdeklődés a „VÁZLATOK”-ban, nem pusztán a kép, az ábrázolás tárgyára irányul, hanem bevonja ennek körébe az ábrázolás, a kifejezés anyagát, teret és jelentőséget ad ennek az anyagnak a játékra.¹³

A film lényegében talált képekből, filmrészletekből és szöveg-, illetve jel-idézetekből, valamint piktogramokból összeálló, narratíva nélküli montázs. Bár a képek igen gyorsan váltják egymást, a film mégis kontemplatív marad. „Ez a film a vázlat – mint fogalom – képi vetülete. Ezen a filmen a képi vázlatok variációja, egymásutánisága, folyamata, megszakítása, újra és újrakezdésének folyamata – összegzése látható. Ez a film a létrehozás (alkotás) keletkezésének befejezetlen kezdetéről szól” – írja H2L a film szinopszisában.¹⁴ A kutató-kísérletező művész egyik vázlatát látjuk, amely szokatlan képzettársításával, meglepő technikai megoldásaival és Vidovszky zenéjével tartja fenn a figyelmünket, miközben egyre több enigmatikus, kódszerűen összekapcsolt filmkocka pereg előttünk: piktogramok, számok és betűjelek, archív és hetvenes évekből talált filmkivágások váltják egymást. Bódynak a film szerkesztésével kapcsolatos meglátása Hegedűs 2 László további filmjeire is áll:

A „VÁZLATOK” képsor szerkesztése a legtisztább elvont szintre helyezkedik, amikor motívumait az egy/sok, fekete/fehér, pozitív/negatív, figuratív/non-figuratív stb. tulajdonságpárok szériájában helyezi el, s azt ígéri, hogy ezek között a szériák között a motívumok teljes, polifon kapcsolatrendszerét teremti meg.¹⁵

Hegedűs 2 László későbbi filmjeiben sem törekszik történetmesélésre, ehelyett a film szövegszerűségének elemekre bontásánál, témájában pedig az élet metafizikus kérdéseinél marad. Filmjeiben és képzőművészeti alkotásaiban egyaránt megőrzi konceptuális alapállását, finom, szarkasztikus humorát, az archív és az új felvétel találkozásának (fény)érzékeny pillanatát. 1999-ben két filmet is készített a BBS-ben. Az *élet dolgai* című animációs filmje három részre tagolódik

(1. A szellemi élet dolgai, 2. Az élet dolgai, 3. A természet dolgai), amely felosztás önmagában is egy klasszikus tudományos előadásra emlékeztet. Az *élet dolgai* a természettudományos demonstráció klasszikus esztétikáját veszi alapul a filozófiai kérdések szemléltetéséhez (feliratokat és váltakozó tanábrákat mutató palatábla). Mindez a kortárs képzőművészet jelenkori legfrissebb kultúrantropológiai felvetéseivel rokon. Az animált képek mindegyike archív felvétel (vagy annak látszik), és ezzel párhuzamosan a szövegek is egyfajta premodern világot idéznek.

„Filmtervem technikailag nem a manapság divatos úgynevezett 3D sterilizált, művi világát használja, hanem a háromdimenziós tárgymozgatást kombinálja a kétdimenziós képfeldolgozással, felhasználva ehhez a számítógép technikai, trükk lehetőségeit. Az újító szándékkal készülő animációs film többsége nem történetet mesél el, nem szöveget illusztrál képekkel, hanem a film lényegével, a mozgó képpel jeleníti meg látandóját. Én a filmet szó szerint és értelmezés szerint is mozgóképnek tekintem, amihez a legtökéletesebb partner a (szöveget szintén nélkülözni tudó) zene”¹⁶ – vallja a rendező, aki fotómontázsában, bakelitográfiáin is a kép- és írástörténet több száz éves különbséggel született darabjait rakja össze – manuális eljárásokkal – egy művön belül. Ez az alkotói módszer jellemzi a *Tól-ig* című, szintén 1999-es filmjét is, amely a bölcsőtől a koporsóig, az egyéntől a sokaságig vizsgálja az emberi élet korlátait. A film az alkotó legalapvetőbb vizuális művészeti dilemmájára összpontosít: az archív felvételek montázsának a föld anyagszerű felvételeivel való egybemosása a látványban érezhető vizuális csúsztatás (a virágföld nem azonos a tömeggel) és az egybemosással közvetített szimbólum (porból lettünk, porrá leszünk) dichotómiáját tartalmazza.

Hegedűs 2 László 1997-es fiktív dokumentumfilmje, *A nagy fehérvári árvíz* BBS-beli munkái közül a leginkább aktuálpolitikai, közéleti vonatkozású: egy soha nem létezett árvíz folyamában mutatja be a rendszerváltás előtti képeket, reális és irreális határán mozogva. Filmjeiből ismert rendezői stílusa nem változott, továbbra is kontemplatív, áttűnősen képsorok, statikus, álló kamera, frontális nézet jellemzi. A film konkrét valóságbeli utalása a szocialista rendszer, illetve az azal kapcsolatos élmények, emlékek eltűnésére vonatkozik, miközben a városi képeket elmosó animált árvíz lassú hőmpölygése és a zene lassú, meditatív üteme (Melis László szerzeménye) a középületek hétköznapi hangulatától messze sodor, szinte történelmi távolba kerülünk az emlékművektől és emlékektől. A natúr-filmes videófelvételekkel váltakozó fotókat Hegedűs 2 a film készítése előtt egy évtizeddel, 1987–89 között készítette (ezekből 1990-ben kiállítása is nyílt¹⁷), s a rendszerváltás előtti székesfehérvári közterek, középületek, közparkok szelektált dokumentumfotóira utólagosan applikálta a víz imitációját. Akárcsak többi munkájában, itt is tetten érhető a kortárs felvétel azonnali archívá alakításának szándéka, az éppen múlttá váló jelen nehezen megragadható pillanatának szimbólumaként. A szubjektív szűrőn át mutatott dokumentumfelvételek és az emlékezés objektivitásának megkérdőjelezése, a jelenlét utólagos rekonstruálhatóságának problematikus volta még erőteljesebbé válik Esterházy Péter szövegének hol felerősödő, hol elhalkuló idézésével. „Én akkor azt még nem tudtam, hogy az olyan lesz, mintha nem is lett volna... Ilyen volt az élet, ilyen megalázó és ambivafens” – halljuk a film végén az idézetet, miközben a videóra rögzített valódi vízen preparált kacsa úszik.

16 Hegedűs 2 László: *Az élet dolgai* (munkacím: *Digitális Palatáblaképek*), szinopszis (1998). A művész tulajdonában lévő kézirat alapján.

17 Városháza Múzeum, Székesfehérvár; Múcsarnok, Dorottya utcai kiállítóterem, Budapest. Kötetben: *Hegedűs Fotó*, Esterházy Péter előszavával, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2007.

EXPERANIMA

Kivételes helyet foglal el a BBS anyagában az 1982-es *Experanima*-projekt keretében megvalósított hat film. A kezdeményezés Beke László és Kisfaludy András – mint szerkesztők – nevéhez fűződik, akik meghívásos forgatókönyv-pályázatot adtak közre a BBS-ben *Experanima* címmel. 1983-ban Kisfaludy András *Experanima II.* címen újabb, befejezett forgatókönyv-pályázatot szerkesztett, de ez nem valósult meg.¹⁸ Az experimentális animáció műfajába tartozó hat elkészült film közös vonása, hogy elsősorban a filmnyelv elemzésével foglalkoznak képzőművész szemmel, méghozzá úgy, hogy témájuk valójában a nyelvi eszközök vizsgálata, míg eszközük a hagyományos értelemben vett „téma”, például a portrén látható ember. Céljuk a filmes és képzőművészeti eszközök összehasonlítása, ötvözése. Az *Experanima* több filmje is szerepelt az *Infermental* videómagazinban.

Tóth Gábor és Türk Péter filmjei kifejezetten a fotó és a film eszközeinek összevetésére koncentrálnak.

Tóth *Analóg portré* című munkájának alcíme (*Film – animáció – fotó*) előrebocsátja a kísérlet lényegét. A film előzménye Tóth konceptuális műve: *Fotózom, hogy filmezem a fotózásom*, amely képzőművészeti eszközökkel vizsgálja ugyanezt a problémát. Filmjében álló- és mozgókép tulajdonságainak összehasonlítását fotó és „élőkép” váltogatásával vizsgálja. Hipotézise, hogy egy állókép bizonyos esetben többet mond, mint a mozgókép. Ehhez egy további vizsgálati kérdés adódik: miben különbözik a néző számára a sztár és az ismeretlen arc fotója és élőképe. Szerinte a kép értelmezése az agyban zajlik, az pedig kulturális minták alapján értékeli a képet. A végeredmény egy álló kamerával rögzített statikus felvétel, és egy animált fotó váltakozása két szereplővel. Az első, a nézők által jól ismert modell, Pataki Ági arca, aki profin adja elő a magabiztosan szép nőt, láthatóan tudatában van, hogyan képződik a popkulturális ikon. A második arc egy véletlenszerűen kiválasztott ismeretlen, hétköznapi lányé, aki a kamera előtt feszengve–kelletlenül áll, nem akar tetszeni a kamerának, és feltételezhetően nincs tudatában annak, hogy a kamera alkalmas az arc „megcsinálására”. A film felvetése szorosan kapcsolódik Tóth Gábor egy másik képzőművészeti – fluxus – munkájához. A szépség gyávaság azt problematizálta, hogy a frizsider-kommunizmusban hogyan válhatnak a nők egyfajta megfelelési kényszertől hajtva a fogyasztói társadalom prédájává.

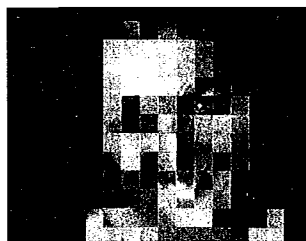
Türk Péter *Statikus Mozi* című filmje a strukturalizmus, a szemiotika hatását tükrözi. A fotó működésének elemzését úgy végzi el, hogy sajátos, manuális eljárással pixelekre bontja: egy fényképet apró részletekre vág, majd egy számtani rendszer szerint átcsoportosítja, így az eredeti fotó több kis képpé osztozik szét. Türk így ír erről a film szinopsziséban:

Ezeket az egymástól különböző, de lényegi sajátosságait megőrző képeket egy film fázisaiként fogtam fel, melyek a vetítés során összeadódnak, és egy lényegforma születésén túl egy mozgástanulmányt is megteremtene. A szétosztódott képek mindegyike az eredeti fotófelület más-más helyen lévő egységeit sűríti össze, így ez a képfelbontási módszer, szinte exponálja a fénykép felületének változó és érzékeltetett gazdag különbségeit.¹⁹

18 Kisfaludy András (szerk.):
Experanima II. Forgatókönyvek, 1984



Analóg portré



Statikus Mozi

19 Türk Péter az EXPERANIMA pályázatra beadott *Statikus Mozi* című filmjének szinopszisa (1982).

A statikus kép össze-visszarendezése a lassan mozgatott képrészletek révén a lassú átváltozás, a kép belső életének látható illúzióját kelti. Az első pillanatfelvételtől átalakuló kép szoros kapcsolódását a kiinduló felvételhez azzal kommunikálja a rendező, hogy – szinte a felismerhetetlenségig – lelassítva, hosszan kitarított beszédhangokkal kíséri a képet: „Ez eredeti” – mondja, recitálja Türk.

Baranyai András *Önarckép Jane Morris-szal* című filmjének főszereplője saját maga és a preraffaeliták 19. századi szépségideálja, William Morris és Dante Gabriel Rossetti műzsája. Baranyai a hetvenes évek közepe óta készített olyan fotóalapú önarcképeket, amelyeket vegyszerrel manipulált, színezett. Fotóin saját képének használata nem a személyes önvallomás eszköze, sokkal inkább az általános, a személytelen szerepviszonylatok feltérképezésére szolgál. Már e filmje előtt is több olyan manipulált önarckép fotót készített, amelyeken a felismerhetetlenségig elfedi, egymásra nagytitja, kisatírozza saját képét. Ennek az önarcképsorozatnak a folytatása 1982-es *Experanima*-filmje, amelyben saját ülőportréját Jane Morris archív portréfotóiba rejt. Így a filmben csak néhol, egy-egy pillanatra bukkan fel saját arca, amely a filmidő nagy részében Jane alakja mögé rejtőzik. A film négy része Eric Satie egy-egy kompozíciójának címét viseli: *Gnossienne*, *Songe Creux*, *La Belle Excentrique* és *Je te veux*. Az így tagolt filmegységekben Dante Gabriel Rossetti Jane Morrist megörökítő archív fotográfiái biztosítanak közös kontextust, amennyiben a mozdulatlan fotó – mint ablak, illetve keret vagy szűrő – mögött látjuk mozgásban Baranyait. Az első két részben a művész testtartása megismétli a fotón látható pozitúrát, de térben elforgatva és folyamatos mozgásban Satie zenéjének ütemére. Fontos kompozíciós eszköz a felvételek kockánkénti átszínezése, amelyben ugyanazt a technikát fedezhetjük fel, mint korábbi manipulált fotóiban. A második két részben Baranyai azzal kísérletezik, hogy saját önarcképe átalakuljon Jane Morris fotójába, amely hol homályos tükröként veri vissza a művész gyors mozgólódását, hol pedig rajta keresztül tűnik fel a mögötte türelmetlenül cigarettázó művész. Az utolsó részben a két kép teljesen összemosisodik: Baranyai felveszi Jane Morris pozícióját, és a fotó metamorfózisának végtermékeként Baranyai András néz vissza ránk Jane fejformájából. A film lényegében mindvégig az azonos című grafikai sorozat mozgásba hozott változata marad.

Legény Péter filmje egy még indirektebb identitáscseréről szól, itt ugyanis az operatorként feltüntetett Kisfaludy András *Téveszme* című terve valósult meg Legény Péter *Nem ez, nem az* című filmjében (ez utóbbi címet a főcím után kis felirat formájában láthatjuk). Elsősorban a narratívaépítés és a karakterfejlesztés rendezői kérdéseit feszegeti a film, de sem narratíva, sem karakterek nem alakulnak ki.

Vető János nevéhez fűződik az *Experanima* két fontos, a nyolcvanas évek jellegzetes művészeti jelenségeivel foglalkozó alkotása. Vető a korszak egyik legdinamikusabb alkotója: már a hetvenes évek végén, Hajas Tiborral való együttműködése során, érdeklődése középpontjába kerül a performance dokumentációja mint műalkotás. Ez az alapja két, itt tárgyalandó filmjének is. *A szobáról – in memoriam Hajas Tibor* című rövidfilm két évvel Hajas halála után készült. Hajas Tibor forgatókönyvként írt egy esszét az animációval kapcsolatban.²⁰ Miután 1980 augusztusában meghalt, a forgatókönyvet állandó munkatársa, Vető János kap-

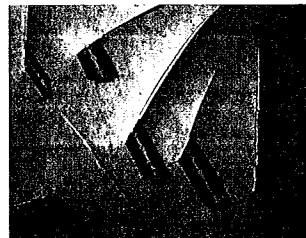


Önarckép Jane Morris-szal

20 Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia, Budapest, 2005.

21 Vető János adatközlése 2008. november 3-i levelében.

22 Beke László: Húsfestmény, Képkorbácsolás, Felületkínzás, in uő: *Képkorbácsolás*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2004, 6–7.



A szobáról



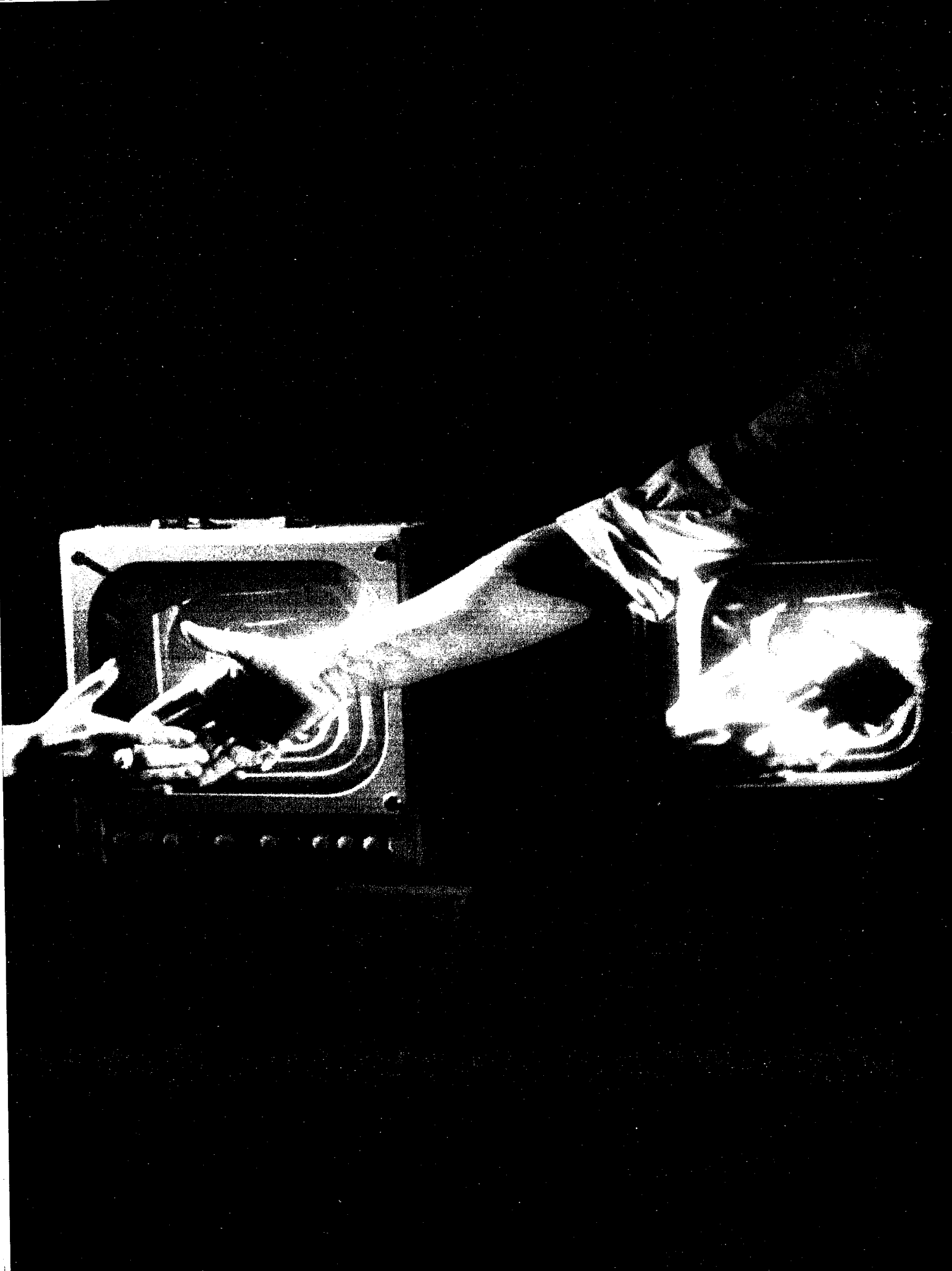
Spirál

ta meg megvalósításra, miközben *Spirál* címmel maga Vető is tervezett egy fotóanimációt. Hajas hommage-filmjét az ő eredeti állapotban megőrzött műtermében/szobájában forgatták. A filmben látható tárgyakat Vető igyekezett úgy mozgatni, hogy ezzel megidézzék Hajas szellemét. A síndarab, a téglára emlékeztető mongol tea, a páncélsisak, a rács, a magnézium, a vatta, a beöntő készülék mind a korábbi és további, de már meg nem valósult fotóakciók kellékei voltak. Az éhező család képét egy újságban találta Vető a forgatásra menet, és intuitív, spontán módon felhasználta a film elején és végén.

Beke Lászlót Vető János kérte fel, hogy szerepeljen a jelenetben.²¹ Beke jelenléte a filmben jelzi, hogy számára személyesen is igen fontos volt Hajas munkássága, elsősorban performance alapú fotósorozatai (mint a *Képkorbácsolás*, *Húsfestmény*, *Felületkínzás*, *Tumo*, *Chöd*) miatt.²² A Vető János tulajdonában lévő fotók és a műtermi dokumentáció adják a film alapját, amelyet Lukin Gábor feszült zenéje kísér. A film tere és egyben világa Hajas szobája – többször elhangzik Beke Lászlótól „A szobában vagyunk” mondat –, elevenné pedig a művész akcióiról készített átfestett fotók teszik, amelyeket Vető ugyanabban a szobában vett fel pár évvel korábban. Szimbolikus aktus a filmben a pergamenre/bőrre emlékeztető papírlapba hasító és abban megálló zsebletpengék felvétele, amelyeknek az oldalvilágítás miatt az árnyékát látjuk. Ezzel – akárcsak a film elején látható éhező-haladó afrikaiakat mutató csoportképen – itt is a halál eltávolított képéé a főszerep. A rohamsisakban gyúló tűz és a minirobbanás a Hajas által fotózáskor használt magnéziumport idézi, amivel a fotó készítésének pillanatában ő maga is villanófényt hozott létre. A film tárgymozgatásos animációval készült, technikáját, dramaturgiáját tekintve minimalista. A végén elhangzó mondat – „A szobában voltunk” – jelzi a filmkészítőknek azt a szándékát, hogy saját személyes jelenlétüket rekonstruálják az életmű keletkezésében, amely Beke László szerint egy korszak befejezése és nyitánya is egyben.

Vető másik, saját forgatókönyve alapján készített filmjén, a *Spirálon* erősen átüt a nyolcvanas évek új hullámának atmoszférája, a tipikus nyolcvanas évekbeli szín- és formavilág. A Hajas Tiborról szóló filmhez hasonlóan, itt is fotókontaktok alkotják a felvételek nagy részét, amelyeken átfestések követik egymást. Az első filmkockán Udo Kier áll egy kerítés előtt kisminkelve, a kor divatja szerinti zakóban, erős vakuval fotózva. Arcán betűk jelennek meg, amint a fotóra filccel felírták a főcímet. A fotókontaktokat a kamera nem lineárisan, filmszalagszerűen veszi egymás után, hanem spirálszerűen, hol vízszintesen, hol függőlegesen mozog a kontaktok között, így a fotósorozatból egy kirakós játékra hasonlító montázs keletkezik. A spirálforgással mozgatott kamera által rögzített fotókontaktokat a tónusok és formák egymásba fonódása kapcsolja össze. A film több referenciát is tartalmaz Vető 1982 körüli képzőművészeti és zenei alkotótársaira: az egyik képen látható „in the trabant” felirat egy ún. „kanyar kép” Zuzu-Vető rajzokkal kombinálva, amelyen a filmkockákon tovább firkálva csavarodik tovább Zuzu-Vető automatikus gesztusírása. A zenét Vető az Európa Kiadó tagjaival közösen készítette (Menyhárt Jenő, Kiss László, Magyar Péter közreműködésével). A *Spirál*, a Hajasnak szentelt filmhez hasonlóan, a kor performance alapú művészetét örökíti meg állóképekben, amelyeket aztán egy újabb áttételként ismét mozgásba hoz a kamera.

Az analóg animációs filmgyártás kora lejárt – ez is hozzájárul ahhoz, hogy ezt a filmanyagot lezárt eszkézként kezeljük. Ha a fent ismertetett BBS-filmeket a mai digitális képépítés korából vesszük górcső alá, bizony sok hasonlóságot, párhuzamot lehet felfedezni akár a BBS, akár a Pannónia Filmstúdió, akár a lengyel vagy csehszlovák stúdiók experimentális animációival. Közelebbről nézve azonban a BBS-en belüli animációs filmek nem alkotnak szorosan véve iskolát, hiszen problémafelvetésük, vizuális világuk, referenciáik rendezőnként igen eltérőek.



KissPál Szabolcs
Felemás forradalom
Videóhasználat a BBS-ben

„Ahhoz, hogy a videót úgy használd, mint a filmet, a filmet pedig úgy, mint a televíziót, olyan televíziót kell csinálni, ami még nem létezik, illetve olyan filmet, ami már nem létezik. A filmesek teljes mértékben elutasítják a videót.”
(Jean-Luc Godard)¹

„Halott. Annyi neki..., ez kétségtelenül az utolsó karácsonya. Én voltam a legutolsó, aki vásárolni kezdtem, és a legutolsó, aki még árusította, de vége... Mindent, ami a raktárainkban van még, szétszjűk vagy eldobjuk.” E szavakat egy kereskedő nyilatkozta 2008. december végén a *Los Angeles Times*nek.² Arról a tízszer húsz centis, hüvelyknyi vastagságú műanyag kazettáról beszélt, amelynek megjelenése a mozgókép felszabadításának utópisztikus reményeit keltette életre szerte a világon. A rendszert, amelynek emblematiszus kelléke volt, VHS-nek hívták, és egy 1976-ban lezajlott formátumháborút követően vált az elektromágneses mozgóképtárolás, -terjesztés és -készítés legelterjedtebb rendszerévé. Halálhírét nem kell túl tragikusan venni, már csak amiatt sem, mivel a videó elterjedése óta több mint hatvanöt féle különböző formátum létezett, amelyek nagy része ma már rég elérhetetlen. Ráadásul a kommunikációs technológiák utóbbi években lezajlott megrendítő léptékű változásai teljes mértékben átrendezni látszanak a videókészítés, -szerkesztés és -terjesztés korábbi logikáját. Az mindenképpen tény, hogy a videó megjelenése szerte a világon, így Magyarországon is – Bódy Gábor szavaival – jelentős „műszaki rebelliót” okozott a mozgókép világában, és ennek a VHS-rendszer volt a szimbóluma.

Jelen írás e felforgató hatás nyomait és méginkább kontextusát kutatja a nyolcvanas évek magyar kísérleti filmes, illetve művészeti közösségében, konkrétan a Balázs Béla Stúdió történetében.³ Bár a stúdió archívuma 151 esetben jelöli meg médiumként a videót, vitathatatlan, hogy hatása a történetileg jól elkülönülő (játékfilm, dokumentarista és kísérleti) szekciók mindegyikének alkotásai-ban – közvetlen vagy közvetett módon – fellelhető. Ezzel együtt a hatások vizsgálata az alábbiakban főként a kísérleti szekció perspektívájából történik, mivel a videó 1977-es kasseli Dokumentától számítható művészeti kanonizációja – akárcsak világszerte – Magyarországon is a kísérleti filmes tradíciókból indulva, a társművészeti területek érintésével, a képzőművészet intézményes keretei között következett be.⁴ Ez utóbbi kijelentéshez viszont fontos hozzátenni, hogy a videó filmhez és képzőművészethez kötődő ambivalens státuszát már nagyon korán, 1983-ban megfogalmazta Gene Youngblood médiateoretikus egy, azóta is referenciaértékű szövegében, amely azzal a mindmáig érvényes felütéssel indít, hogy a videóművészet mint olyan nem létezik.⁵ A továbbiakban tehát, bár videóművekről és művészekről lesz szó, az írás nem a „videóművészet” perspektívájából, hanem a Magyarországon a nyolcvanas években megjelent új audiovizuális médium kulturális hatásainak dinamikája felől közelíti meg azokat.

Kezdetek és korai hatások

A videó BBS-beli feltűnése elválaszthatatlan a videóval foglalkozó korabeli intézmények történetétől (az ELTE vizuális műhely és posztgraduális videóképzés, a Közgáz Vizuális Brigád, az IPV Stúdió, a Veszprémi Oktatási Központ, a Kőbányai Amatőrfilm Stúdió és a Társulás Filmstúdió stb.), amelyek működésében számos esetben BBS-tagok játszottak meghatározó szerepet (Dárday István, Háy Ágnes,

¹ A *Le Monde*-ban közölt interjúból, amely megjelent az Alan Bergala által szerkesztett *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* című könyvben is (*Cahiers du Cinéma*, Paris, 1985, 406.).

² www.latimes.com/entertainment/news/la-et-vhs-tapes22-2008dec22,0,5852342.story

³ Az írásban szereplő információk három forrásból származnak: A BBS archívumában fellelhető 1980–1990 között készült kísérleti videóművekből; korabeli kiadványokból; sajtómegjelenésekből; valamint olyan személyek szóbeli visszaemlékezéséből, akik e folyamatnak nemcsak tanúi, hanem tevékeny résztvevői is voltak: Maurer Dóra, Peternák Miklós, Sugár János. Segítségüket ezúton köszönöm.

⁴ Hozzá kell tenni, hogy e kanonizációs folyamat a 2000-es évek WEB2.0-ás videómegosztó oldalainak megjelenésével lezártnak tekinthető, a videóművészet fogalma feloldódott a médium hétköznapi-populáris, kommunikációs, illetve aktivista célú használatában.

⁵ Gene Youngblood: *A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. The Second Link. Viewpoints on Video in the Eighties*. Water Phillips Gallery, Banff, 1983, 9–13.

6 Peternák Miklós: *Adatok a magyar videóművészet történetének tanulmányozásához*, SVB VOCE, Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központ, Műcsarnok, Budapest, 1991.

7 Megjegyzést érdemel, hogy Peter Weibel előadása, valamint egy évvel későbbi, szintén jelentős bemutató, amit Wulf Herzogtrath, a Documenta 6. videó- és filmszekciójának kurátora tartott a Magyar Nemzeti Galériában (1981), Maurer Dóra meghívása eredményeként jött létre.

8 European Media Art Network, amelynek anyagainak több országban, szinkronvetítések formájában mutatták be.

9 Ezt követően, 1988-ban indult a Magyar Televízió *Videóvilág* című sorozata (Kopper Judit és Solyom András szerkesztésében), amely öt éven keresztül foglalkozott rendszeresen magyar és nemzetközi videóművek bemutatásával, és amely időszakban a magyar „videóművészet” viszonylagos kanonizációja végbement.

10 Amí érthető, tekintetbe véve, hogy például 1971-ben már megnyílik a világ első múzeumi videorészlege (Everson Museum of Art, Syracuse).

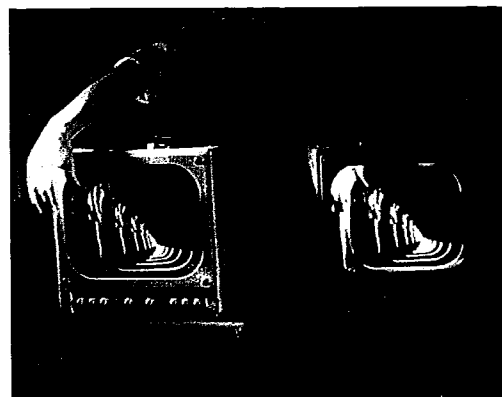
11 Peternák Miklós, i. m.

Jeles András, Peternák Miklós, Péterffy András, Száva Gyula, Szomjas György, Szirtes András stb.). Ezen túl, a műfaj elterjedéséhez jelentősen hozzájárultak azok a formális és informális bemutatók és egyéb események, amelyeknek a Peternák Miklós által összeállított részletes kronológiája hozzáférhető.⁶ Az események sorából mindössze hármat emelnék ki: Peter Weibel⁷ vetítését (1977), a magyar műveket is magába foglaló EMAN⁸ és *Infermental* bemutatókat a Kossuth Klubban (1985–87), illetve az *Aktuális zárt lánc* című előadást a Műcsarnokban (Peternák Miklós – Sugár János, 1987).⁹ Az első esemény jelentősége, hogy a magyar közönség ekkor találkozhatott először videóművekkel, a másodiké, hogy az *Infermental* videómagazin egyedülálló esélyt nyújtott a nemzetközi videóművészetbe való bekapcsolódáshoz, a harmadiké pedig, hogy ez az előadás hívta fel a figyelmet a videó társadalmi-politikai jelentőségére azáltal, hogy a médium közterekben – rendőrségen, kórházakban, üzletekben, közlekedésben – való használatát is bemutatta.

A videó magyarországi megjelenésének vizsgálata során fontos megjegyezni, hogy míg a nemzetközi videótörténetben általánosan elfogadott kategorizálás szerint a „korai videó” szakasza a hetvenes években (számos esetben 1975-ben) lezárul,¹⁰ itt akkortájt jóformán még el sem kezdődik. A médium első magyarországi jelentkezését a hazai történetírás egyértelműen Bódy Gábor nevéhez, konkrétan a *Négy bagatell* (1975) című 35 mm-es kísérleti film negyedik részében látható *Végtelen tükröződés*hez köti.¹¹ A videó tehát először egy másik médium közvetítésével, filmen jelent meg. Hozzátehetnénk: rajzban, fotóban, konceptuális akciókban is, ugyanis ezzel majdnem egy időben, 1976 őszén az Erdély Miklós és Maurer Dóra által vezetett képzőművészeti szakkör foglalkozásain szintén használták a videót, ráadásul egyáltalán nem filmkészítői logikával, hanem a rövidéletű, ám nagy hatású szakkörre jellemző szabad és nyitott, kreatív képi gondolkodásmód egyik eszközeként.

A Ganz Mávag-beli foglalkozásokat dokumentáló film (Maurer Dóra: *Kreativitás, vizualitás*, 1987) alapján fölsejlik az a konceptuális médiaszemlélet, amelynek a képzőművészet irányából érkező megtermékenyítő hatására szüksége volt a BBS filmes közegében megjelenő új médiumnak. Az eszköz ugyancsak 1976-ban feltűnt a Rózsa-presszósok körében is, ahol Halász András, Drozdik Orsolya, Tolvaly Ernő és mások kezdték el keresni a videó művészeti felhasználásának lehetőségeit egy Bódytól kapott kamera segítségével.

E hatások tehát a BBS-ben Bódy Gábor segítségével érvényre is jutottak, így a kezdeti feltételek – ha némi késéssel is – adottak voltak arra, hogy a magyar videó európai szinten érvényt szerezzen. Hogy ez mégsem következett be, annak számos oka van, amelyek feltárása messze meghaladná ezen írás kereteit, így a továbbiakban erre mindössze elszórt utalások történnek.



Négy bagatell

Különbséget kell tennünk a videó különböző megjelenési formái között: miközben híradások, utalások, sőt videóra készített tervek és művek már a hetvenes évek második felében¹² fellelhetők, teljes értékű, autonóm alkotóeszközként történő felhasználása a nyolcvanas évekre tehető. Ott is inkább az évtized második felére, addig ugyanis a felvétel és az utómunka szempontjából egyaránt nehezen lehetett hozzáférni. Ami pedig kommunikációs médiumként való megjelenését illeti, annak behatárolása igen nehéz. Kisebbségi szakmai és szubkulturális közösségek között a VHS-kazetta már a nyolcvanas években információhordozó eszközként működött, ám a kamerák hiánya miatt nemcsak a társadalom, hanem a művészek nagy része számára is mindössze a befogadói szerepkört tette lehetővé.

A videó mint alternatíva

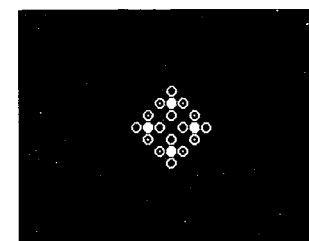
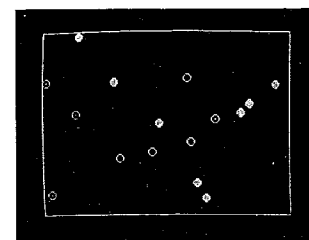
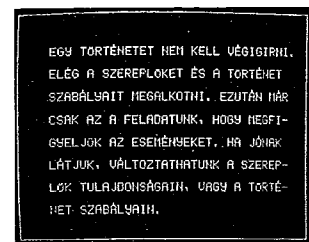
Miközben az oktatásban a javarészt propaganda-célokat szolgáló mozgóképterjesztést a legkülönbözőbb – esetenként már beszerzésük idején halálra ítélt – szocialista gyártmányú filmes formátumok elterjesztésével próbálták megoldani (Dárday István: *Mit látnak az iskolások?*, 1977), addig a hetvenes évek közepétől kezdődően 1500–2000 videókészülék tartottak számon elsősorban a sport, a rendfenntartás és az oktatás területén.¹³ Ebben az időszakban, de még a nyolcvanas években is a videokazetta leginkább a kalózkidású filmek és a pornografikus tartalmak közvetítő médiumaként működött. A BBS-ben már a hetvenes évek végétől hozzáférhető a technika (Sony 1.2, Akai), sőt videó-munkacsoport is működik, ám csak tíz évvel később, 1983-ban jutnak hozzá a MAFILM közvetítésével a kor professzionális BetaCam technikájához, amely ráadásul ekkor még nélkülözte a videó lényegi részének tekinthető utómunka-lehetőséget. Bár '81–82-ben már több amatőr videóműhely (OK, ELTE, TTK) és klub (Műegyetem, Közgáz Vizuális Brigád) is működött, illetve az amatőr filmszemlék anyagainak közel fele e médiumra készült, a műfaj kibontakozását továbbra is nagymértékben gátolta, hogy a rendelkezésre álló technika leginkább dokumentatív felvételek készítésére és tárolásra volt alkalmas. Kommunikációs lehetőségei általános elterjedtsége hiányában inkább elméleti szinten jelentkeztek, elsősorban Bódy Gábor több írásában, de ezekkel párhuzamosan más fórumokon is.

A kor első, rövid életű videómozijában például (a Vörös Csillag mozi klubterme), a Bódy által kezdeményezett kerekasztal-beszélgetésen (1983), a jelenlevők a videó kulturális felhasználásának kérdését járták körül a BBS akkori vezetőségi tagjai részvételével.¹⁴ A beszélgetők nemcsak az új médium megnyilvánulási területeinek behatárolását kísérelték meg, hanem a stúdió és a videó jövőbeli kapcsolatának alapjait is felvázolták. A párbeszéd során megkülönböztették az új médium kétféle értelmezését: egyrészt a pragmatikust, amely a videóban a filmet kiváltó, olcsó, könnyen kezelhető, ugyanakkor kissé lenézett produkciós eszközt látott. Másrészt egy kritikusabb, a videót elemző, kommunikációs-politikai médiumnak tekintő elméleti-kísérleti vonalat. Ez utóbbin belül is felsejlett két lehetőség: a műfaj alkalmassága a történeti-nyelvi elemzésre, a fotográfia, a dia, a Super8-as és 16 mm-es film, illetve általában a technikai kép szerepének értelmezése, valamint a filmnyelv megújításának esélye, amely a későbbiekben számos korabeli videómű alapállását és szerkezetét meghatározta. Felmerült a televízió és általában a média képeinek lehetséges kritikája is. Beke László hozzászólásában

12 Halász Károly, Najmányi László, Maurer Dóra, Hajas Tibor, Molnár Gergely.

13 Nógrádi Gábor: Videózunk, videóztatunk? *Filmvilág*, 1980/12. 58–60.

14 Jelen voltak a BBS részéről: Bódy Gábor, Durst György, Forgács Péter, Mész András. *Filmvilág*, 1983/11. 60–63.



Pszichokozmoszok

elkülönítette a kábeltelevíziós, az ipari és a kreatív-művészeti felhasználásokat, egyben meghatározva az új médium különböző funkcióit: a környezet közvetlen megismerésétől (tükör), a szalagok informális forgalmazásának jelentőségén keresztül (kommunikáció) a médiaképek, konkrétan a televíziózás analíziséig és megértéséig (kritika). Itt érdemes kiemelni, hogy a felsorolt, pontosan megnevezett funkciók közül gazdasági, politikai és kulturális okoknál fogva Magyarországon leginkább az első tudott kiteljesedni, míg a korabeli nemzetközi videóművészet általános problematikáját inkább az utóbbi kettő határozta meg. Valószínűleg ennek tudható be a magyar és a nemzetközi videóművészet közötti – a képiség, a tematika és a koncepció terén szembeötlő – különbség, amelyre a későbbiekben még visszatérünk.

A beszélgetés második felében körvonalazódtak a hozzáférés problémái, és az éppen eszközberuházás előtt álló BBS tervei. Míg a minisztériumi megbízott egyfajta gazdaságossági elvre támaszkodó, felülről irányított összkulturális összefogásban látta az – akkor még igencsak drága – eszközökhöz való hozzáférést megvalósítását, addig Forgács Péter így fogalmazott: „Van lehetőség arra, hogy a BBS ne csupán a filmgyártás leendő filmkészítőinek adjon működési teret, hanem más művészetek alkotói is itt hozhassanak létre experimentális műveket.” A stúdió nyitási szándéka a társművészetek felé azért meghatározó jelentőségű, mert így nemcsak a videó alternatív kulturális lehetőségei, hanem a filmes gondolkodásmódtól eltérő, attól függetlenedő kísérletező médiumhasználat irányába is lehetővé vált az elmozdulás. Ennek működési feltételeit Bódy egy interdiszciplináris szerkesztőség felállításával látta megoldhatónak, amely ekkor már előzményekre támaszkodhatott, nevezetesen az általa 1980-ban kezdeményezett, a MAFILM keretei között megalapított és interdiszciplináris mozgóképműhelyként elképzelt K-szekció tapasztalataira, amelynek egyik első nagyszabású megnyilatkozása a korabeli alternatív underground bevonásával megszervezett Sminkfesztivál volt 1981-ben.

„Kreatív gondolkodó szerszám”

A videó hazai meghonosításában meghatározó szerepet játszó Bódy egy 1985-ben készült interjúban (Bonta Zoltán: *Beszélgetés Bódy Gáborral*, 1985) különválasztotta az új médium hatásainak egyrészt az alkotó, másrészt pedig a néző számára megnyilvánuló különbségeit. Filológiai és filmes tanulmányokkal a háta mögött, Coppola szellemében, a videót „kreatív gondolkodó szerszám”-nak, az egységes kinematográfiai (fényíró) tradíció részének tekintette, és a filmhez képest a legnagyobb különbséget a hozzáférésben megnyilvánuló kétirányú, alkotói és befogadói intimitásban látta. Alkotói szempontból kiemelte az időkorlát megszűnésének hatását az új narrativitásra, miközben Peter Weibelre hivatkozva felhívta a figyelmet az avantgárd örökségnek tekintett „moziklip” új műfajának sajátosságára: a narrativitás nélküli cselekmény logikájára, amely a képzőművészeti performansztól örökli a művész személyes jelenlétének kiaknázási lehetőségeit. Bódy tehát a videóban – miként azt írásaiban is több helyen kifejtette – a kinematográfiai nyelv kiterjesztésének és felszabadításának, a konvenciók megszűnésének és a filmi elbeszélés szabadságának hatalmas esélyét látta, amely közvetlenségéből

adódóan fokozottabb jeltudatossággal tér vissza az elbeszéléshez.¹⁵ E gondolat kiváló példája a *Pszichokozmoszok* (1976). Bár Bódy műve 35 mm-es filmre készült, egy olyan, korát messze meghaladó nem lineáris dramaturgiai tanulmány, amelynek jelentősége csak jóval később, a kilencvenes évek videótechnikai környezetében vált érthetővé. A tizenhárom perces alkotásban, J. H. Conway életjátékának mintájára, különböző alaptulajdonsággal felruházott „szereplők” viselkedését modellezi le kvázi-dramaturgiaként egy számítógép.

Bódy a videó hatására újonnan megjelenő tendenciák között említi az újszerű szerkesztést, a re-artikulációt, a tömegmédia képi analízisének és személyes kisajátításának, szubjektív kommentárjának lehetőségeit, amelyek már a korabeli nyugat-európai videókban is lépten-nyomon fellelhetők, illetve a későbbi, nemzetközi videó-produkciók igen fontos elemeivé válnak a remake-reenactment kilencvenes évekbeli gyakorlatában. A BBS-beli magyar videóművekben viszont e tendenciák nyomai jóformán láthatatlanok. Ennek okai rendkívül szerteágazóak, a videóval foglalkozó művészek személyes – de a filmkészítői és képzőművészeti hagyományok által egyértelműen meghatározott – érdeklődésétől kezdve, a sajátosan kelet-európai dramaturgiai szemléleten keresztül, a szocialista tömegmédianak a nyugatitól gyökeresen különböző általános nyelvezetétől. A korabeli magyar vizuális kultúra és az új médium viszonyának sajátosságai már a kezdetekben is megfogalmazódtak, például Bódynál:

Hozzá kell fűzni, hogy a honi körülmények elsősorban a konstruktivista–analitikus és technicista tendenciáknak kedveztek, az avantgarde-ra mindig jellemző destruktív gesztusok nem tudtak annyira elszabadulni. [...] [A] magyar experimentalizmus igényt tart arra a szerepre, amit a kinematográfia „Grammaire Générale”-jának, az új vizuális műfajok enciklopédiájának kidolgozásában vihetne a jövőben.¹⁶

Kétségtelen, hogy e perspektívát nagymértékben meghatározták Bódy személyes ambíciói, ám az analitikus nyelvi-strukturális kutatás jelentőségét a Stúdió életében a nyolcvanas évek második felében fontos szerepet játszó Peternák Miklós is megfogalmazta 1988-ban:

Ezen túl a kutatás fogalma az, ami hangsúlyossá vált mind a „dokumentarista”, mind az „experimentális” oldalon – mely kategóriák egyúttal eltűnni látszanak, átadva a helyüket olyan filmformáknak, amiket (s a „kutatáson” ezt is értem) filmen írt esszéknek, tanulmánynak, történeti, elméleti munkáknak is hívhatnak. E lehetőségek egyidejűleg jelennek meg a videóval, illetve általában az új technológiákkal – utóbbiak fel is erősítik ezt a tendenciát.¹⁷

Mivel tehát a BBS-en belül a dokumentarista és a kísérleti szekciók elkülönültek, a társadalomkritikai vonatkozásokkal inkább az előbbiek foglalkoztak, míg az utóbbiak főként nyelvkritikai oldalról közelítették meg az új médiumot. Feltételezhetőleg ez is belejátszott abba, hogy azóta sem létezik olyan karakteres, társadalomkritikai igénnyel fellépő videokészítés Magyarországon, amely nem a klasszikus dokumentarizmus, hanem a képzőművészeti avantgárd hagyományaira támaszkodna.

¹⁵ Vö. Youngblood, i. m. 9–13.

¹⁶ Bódy Gábor: Kreatív gondolkodó szerszám. *Filmvilág*, 1982/3. 11–13.

¹⁷ Peternák Miklós: *A Balázs Béla Stúdió rövid története*, szerk.: Durst György, BBS, Budapest, 1989, I. j.

A fordítástól a jeltudatosságig

A jól ismert McLuhan-i alapgondolat, mely szerint minden médium tartalma egy másik le-, illetve átfordított médium, a videó esetében látványosan nyilvánul meg, mivel számos kísérleti mű célozza meg a korábbi képfajtákhoz – különös tekintettel a filmhez – fűződő saját viszonyának tisztázását. Ez az „elméleti-kutató” attitűd a BBS-archívum több szerzőjére is jellemző. Például az imént idézett Peternákra, aki olyan, a történeti képfajták szintézisére és elemzésére alkalmas médiumként kezeli az elektronikus mozgóképet, amellyel megvalósítható a fotó, a dia, és a film együttes elemzése (*Beszélgetések [Vénusz születése]*, 1987). Miközben a változatos formátumok térbeli egymásra vetítésének, majd videóval történő újrarögzítésének nem csak általa alkalmazott megoldása – amelyet nevezhetnénk analóg kompozitálási technikának – talán az utómunka-lehetőség hiányából is fakadt, az eljárás igen kézenfekvő módszert kínált ahhoz az esszéisztikus, a kép ontológiáját és a technikai médiumokhoz fűződő kapcsolatát elemző történeti alapálláshoz, amely Peternák későbbi, elméleti munkásságát is meghatározta.

Külön fejezetet érdemelne Forgács Péternek a nyolcvanas években elkezdett *Privát Magyarország* című nagyszabású sorozata (1988–96), amelynek alapanyagát korabeli amatőr Super8-as felvételek alkotják. Az átfordítás során a *privát* film-anyag jelentése és jelentősége a videó által újraíródik, miközben a személyes terrek, történetek és dokumentumok történelmi léptékűvé alakulnak. Annak ellenére, hogy a jelenleg tizennégy részből álló sorozat nagyobb hányada a kilencvenes években készült, a korai BBS-beli videóhasználat kapcsán e művek két okból is említésre méltóak. Egyrészt, mivel talán esetükben a legnyilvánvalóbb a fordítás gesztusa, amellyel az új médium a korábbi mozgóképfajtákhoz viszonyul a kísérleti film egyik meghatározó, a talált képre (found footage) építő hagyományára támaszkodva, egyben szemléletessé téve az átmenet gesztusának azt a kontextusformáló erejét, amely a médiumok közti átjárás, az *intermediális* anyaghasználat sajátja. A sorozat jelentőségét másrésztől az adja, hogy két olyan médium találkozásának lehetünk tanúi, amelyek szociológiai szempontból, bár különböző időpontokban, de ugyanazt a szerepet töltötték be: a *privát*, személyes és szubjektív emlékezet dokumentálását és megőrzését. A technológiai zsákutcának bizonyult, kihalófélben levő Super8-as formátumot éppen a videó volt hivatott leváltani. Forgácsnál tehát az átírás gesztusa nemcsak nyelvi, hanem technikátörténeti kérdéseket is felvet: előrevetíti például azt, vajon mely médium és miként valósítja meg a jövőben napjaink felfoghatatlan mennyiségű *privát* videóanyagának majdani újraértelmezését.

A videó tehát „filmszerű (cinematic) médium”,¹⁸ és e meghatározottságával számolni kellett, különösképpen olyan keretek között, mint a BBS, ahol nemcsak a gondolkodásmód, hanem maga az intézményes szerkezet is elősegítette a formátumok közötti átfordításokat. A BBS ugyanis mindenekelőtt filmes műhely volt, ahol a videót hosszú időn keresztül lenézett, olcsó és legfeljebb gyakorlati előnyöket hordozó médiumnak tekintették. Közben számos esetben nemcsak a film vált a videó nyersanyagává, hanem videóra készült anyagokat is filmes formátumokba konvertáltak, mondhatnánk, filmesztétikai meggondolásból, a különböző képi minőségek elérése érdekében.



Privát Magyarország

18 Youngblood, i. m.

Film és videó ambivalens viszonya nemcsak a formátumok szintjén, hanem a produkciós és nyelvi oldal szemszögéből is kifejezést nyert. Az új médium egyik leghőbb vágya Bódy megfogalmazásában: „leszakadni az ipari rituálé mellékkörülményeiről”. E gondolatra rímelnék Sugár János szándékoltan „low-tech” videói, amelyek a klasszikus filmes narráció szétbontásának, valamint egy sablonoktól és képi sztereotípiáktól mentes, kreatív vizuális nyelv kialakításának szándékáról árulkodnak, és amelyek fő eszközei a filmre jellemző képi transzparencia „összekoszolása”, az abszurdítás, az ismétlés és a szöveg-kép viszony előtérbe helyezése (*Halhatatlan tettesek*, 1988; *Fotex faust*, 1989). Sugár videóinak gerincét pontosan a videótörténet egyik legnagyobb vívmányának tekinthető jeltudatosság alkotja, amelyet Bódy a korábban említett interjúban a következőképpen fogalmaz meg: „Az új narrativitástól az ember feltétlenül elvárja, hogy *mindent*, ami egy jeldimenzióban megjelenik, azt valamilyen módon artikulálja.” A filmnyelv formalistább kritikája jellemző Révész L. László korai videóira (pl. *Két fél kép*, 1990), amelynek osztott képmezőjű szerkezete Maurer Dóra *Relatív lengések* (1973) című műve szellemét idézi.

Egy beteljesületlen szerep: a videó mint „antitelevízió”

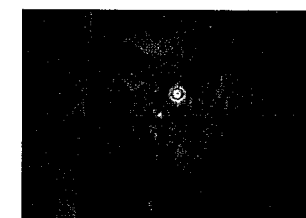
Mint a mottóként használt Godard-idézet mögött is felsejlik, a videó identitása a 20. század két nagyhatású kulturális médiumához, a filmhez és a televízióhoz viszonyítva válik megfoghatóvá. Az előbbiekből kiderült, hogy a BBS anyagai között a filmes vonatkozásokra több példát is találhatunk. A televízióval viszont más a helyzet.

Az „antitelevízió”-ként (Douglas Davis¹⁹) felfogott videó hetvenes évekbeli gondolata végigkísérte a műfaj nemzetközi történetét. A korai időkben ez főként abban a gesztusban jelentkezett, amely kritikai szándéktól motiválva a média képeit és meghatározó motívumait emelte át az új médiumba. Nemcsak a tömegmédia tartalmi és az azokat átszövő rejtett vagy nyilvánvaló narratív szerkezetek váltak strukturalista módon analizálhatóvá, hanem az a politikai meghatározottságú erő is, amelyet a *massmédia* a társadalom jelenére és történelmi emlékezetére egyaránt kifejt, és amelynek hatalmát a disztópikus elnyomó rendszerek, valamint a fogyasztásalapú társadalmi berendezkedések is előszeretettel alkalmazták. Ez vezetett a későbbiekben az antitelevízió fogalmának nemcsak metaforikus, hanem olyan konkrét értelmezéseihez is, amelyek az aktivista karakterű közösségi televíziózás feltételeit megteremtették. Magyarországon viszont e funkció nemcsak a cenzurális kötöttségek miatt nem tudott kiteljesedni, hanem azért sem, mivel a korabeli szocialista televízió monokulturális paternalizmusa egyszerűen nem szolgáltatott ehhez megfelelően kifinomult stratégiát és a kép csábító erejére építő látványvilágot. Egyszerűen nem létezett a vizualitásnak az a nyugat-európai médiában akkor már domináns „spektáklum”-jellegű képkultúrája, amelynek kritikájára az „antitelevíziós” videóhasználat alkalmas lett volna. Ilyen jellegű említése legelőször Sugár Jánosnak az *Aktuális zárt lánc* című előadásához írott szövegében történik 1987-ben:

A tévé nyelvén a demokrácia új meghatározása a homogenizáció. Ahogy a fogyasztás szabványosodik és nemzetek fölötti, olimposzi erő képében jeleik meg, úgy a tévé ennek szolgálóleánya, melynek rossz lelkiismerete a videó.²⁰



Fotex faust



Két fél kép

19 www.infermental.de/genesis.htm

20 Az *Aktuális zárt lánc* című előadás szórólápján megjelent szöveg.

Érdeemes megjegyezni, hogy például az *Infermental* számos magyar anyaga között egyetlen mű található, amely közvetlenül a televízió médiumára utal (Nagyvári László: *Nosexnous*, 1983). A tévé egyéb esetekben leginkább mint a jelen idejű kép varázsát demonstráló tárgy, a visszacsatolás egyik végpontját megtestesítő technikai objektum, nem pedig mint kulturális-politikai médium jelenik meg. Például Gábor Áron *Körkérdésében* (1990), ahol az installációszerű díszletek között a visszacsatolt képet sugárzó tévékészülék mint tárgyi elem, kellék szerepel, amelynek dekorativitását hangsúlyozza a teret díszítő árnyékornamentika, az andalító zenei aláfestés és a médiumra jellemző technikák (maszkolás, tükrözés, pozitív-negatív) tudatos, ám mindenekelőtt esztétizáló használata. Ugyanez az esztétikai alapállás figyelhető meg például Méhes Lóránt munkájában (*Zuzu Mandala*, 1988), amelynek tükrözéssel, ismétléssel létrehozott dekorativitása az op-art hagyományait idézi, vagy Bonta Zoltán videói esetében, aki a műfaj kínálta eszközök esztétikus és látványos alkalmazásában vélte megtalálni a médium identitását. A televízió tehát mint kritikai, kulturális referencia a korai magyar videó azonosságtudatának majdnem teljesen hiányzó eleme, miközben a filmhez fűződő kapcsolata Bódy elméleti és gyakorlati munkásságának, valamint a BBS munkájába bevont társművészeti hatásoknak köszönhetően változatos módokon jelenik meg.

Az apparátustól a médiumig

Az előbbieken szó esett arról, hogy a videó három fő funkciójának (tükör, kommunikáció, kritika) elméleti azonosítása ugyan már a korai időszakban megtörtént, kiteljesedni azonban csak részben tudtak Magyarországon.

A tükörfunkció, az eszközbe technikailag belekódolt valós idejű képkalkotás lehetősége, kétségtelenül a műfajt talán leginkább meghatározó jellemzők egyike, amely nemcsak a korai videóművészek gondolkodására gyakorolt meghatározó hatást, hanem mind a mai napig az egyik leggyakrabban előkerülő tematika, eredete pedig Wulf Herzogenrath²¹ szerint a romantika kedvelt Doppelgänger-motívumában keresendő. Nemzetközi kollégáikhoz hasonlóan, a magyar videókészítők is gyakran folyamodtak az elektronikus mozgó élőkép természetéből fakadó tükörmotívumhoz (Baranyai, Birkás, Forgács, Szirtes Ádám videói, kiegészítve Kovács Károly munkáival, aki már e korai időszakban alkalmazta a kép és a hang azonos tárolási logikájából fakadó, Bódy által is felismert lehetőségeket, és transzkódolásukkal a digitális tükör fogalmát igyekezett körülírni). Ugyanakkor e motívum története kapcsán fontos megjegyezni, hogy nemzetközi vonatkozásban csak a kezdeti időszakban szolgált filozófiai vizsgálódások alapjául, mert a nyugat-európai művészek már a nyolcvanas évek derekán felismerték, hogy e funkció jelentősége nem az eszközben magában, hanem médiumként történő társadalmi használatában keresendő. Ilyen értelemben a valós idejű elektronikus kép meghatározó jelentősége a modern társadalmakban történő felügyeleti (surveillance) felhasználásában rejlik, amely mind a mai napig a médium használatának egyik elsődleges perspektíváját nyújtja. Hogy a magyar produkciókban e felismerés nyomai jóval később – és akkor is csak elszigetelten – jelennek meg, annak okai egyszerűek: a szocialista hatalom általánosságban más, nem képalapú felügyeleti technikákra alapozta társadalmi kontrollját. Magyarországon tehát a tü-

körfunkció sokáig megmaradt egy, az apparátus szintjén értelmezett, filozofikus-kutatói, kép- és nyelvelméleti vizsgálódáshoz keretet nyújtó metaforának, amelynek használatát a BBS a filmnyelv kísérleti megújításának műhelyeként felerősítette.

A kommunikációs funkció a nyolcvanas évek Magyarországon – miként már korábban említettük – főként az elterjedtség hiánya miatt inkább elvi, mint gyakorlati lehetőség maradt. Ennek ellenére a világ első, videokazettán terjesztett magazinja e funkció utópisztikus ígézetében fogant. A Bódy Gábor és Bódy Vera 1980-as kezdeményezésére létrejött, egyedülálló és abban a korban kimagaslóan progresszív időszakos művészeti kiadványsorozat a nemzetközi videó- és médiatörténelem fontos rekvizituma, amely katalogizált formában a karlsruhei ZKM gyűjteményében is fellelhető.²² A tíz kiadást megért sorozat a magyar videó-készítés csúcsideszakát, egyszeri és egyedi integrációs esélyét jelentette. Miközben a kiadványok történeti jelentősége vitathatatlan, közel harminc év távlatából szomorú látni a magyar és európai anyagok között érzékelhető szakadéknyi kulturális különbséget. Ennek okai nemcsak az utómunka-lehetőség hozzáférhetlenségére vezethetők vissza (amelyből adódóan az itt készült művekből például hiányzik a videóra jellemző könnyed anyagszerűség), hanem – a szocialista tömegmédia korábban már említett hatásain túl – arra az elszigetelt, önmagába forduló kulturális attitűdre is, amely a kor magyar szubkultúráját jellemezte, és amelynek karakteres illusztrációját nyújtják az *Infermental* harmadik, BBS-produkcióként megvalósított kiadásának magyar művei.²³ A sorozat számos olyan művet tartalmazott, amelyben a videónak másodlagos, dokumentatív vagy közvetítő szerep jutott, miközben e médiumra készültek, és terjesztésük is ezen keresztül történt. Különösen igaz ez a magyarokra, amelyek között klasszikus videóművektől, a kiállítás megnyitó- és performansz-dokumentációkon keresztül a 16 mm-es filmek videóváltozatáig sokféle anyag található. De míg a külföldi munkák a videó magabiztosan kezelt anyagszerűségéről tanúskodnak, és a hidegháborús utalásoktól a médiatudatos kamera-performanszokon keresztül a humoros-radikális, rögtönző, bensőséges, és ezzel egyidejűleg politikus megfigyelésekig terjednek,²⁴ addig a magyar szerzők műveire a szimbolikus szerkezetek, a nyelvfüggő, klipszerű abszurdítás, az esztétizáló képiség és a semleges dokumentatív igény jellemző.²⁵

A válogatás tartalmaz a klasszikus videóművészet tükörmotívumát strukturalista módon feldolgozó, ám 35 mm-es filmre készült, majd videóra visszaírt darabokat (Forgács Péter: *Spinoza rückwertz*, 1985), besorolhatatlan műfajú, ám a magyar kontextusban fontos mail-art dokumentációt (Galántai György: *Bélyeg-film*, 1984), valamint egy olyan spontán mikroesemény-dokumentációt, amely a korabeli magyar közegben egyedi kamera-performansz logikájára épül. A legutóbbi, Erdély Miklós *Pihenés* című akciója során a művész kalapáccsal két szöveget ver a kiállítótér falába, majd a művelethez használt szerszámot ráakasztja. A darab könnyedsége és konceptuális eleganciája joggal rokonítható Lawrence Weiner pár perccel később látható *Broken off. Beached* című művével, és a párhuzam feledtetni a korábban említett kulturális szakadék érzetét. Valami azonban mégis megmarad belőle, és talán ez világíthat rá a párhuzamos videótörténelmek analóg, mégis különböző voltára: Erdély, bár akcióját a kamerának címezi, abban

²² <http://www.infermental.de/>

²³ Szerkesztők: Forgács Péter, Beke László; társszerkesztők: Malgorzata Potocka, Peter Hutton, Egon Bunne.

²⁴ Heer-Schmiedel, Stender, Padeluun, Diederichsen-Hirschbiegel, Lodz-Kaliska, Kawazu, Robakowski, Hutton.

²⁵ Burkus Sándor, Bizottság Együttes –Wahorn András, Baranyai András, Szirtes János.

²¹ Wulf Herzogenrath: *Videokunst. Ein neues Medium - aber kein neuer Stil. Videokunst in Deutschland 1963-1982*. Vrlg Hatje, Stuttgart, 1982, 10-25.



Infermental III. – Pihenés

nem az eszközt és nem is a médiumot, hanem a láthatatlan publikumot feltételezi. Eközben Weiner egyszerű, térbeli beavatkozásai a videokép ontológiai és kulturális jelentőségének teljes tudatában történnek. A kamera tehát nemcsak időben és térben kibontakozó művészi beavatkozások dokumentációjára szolgáló, könnyen kezelhető eszköz, hanem lényegi tulajdonságai által e beavatkozásokat át is alakítja. Az *Infermental III.* több, művészeti eseményeket dokumentáló darabot tartalmaz (Maurer, Galántai, Erdély, Szirtes János, Szikora –Pauer, Dixi és Háy Ágnes, Swierkiewicz), ám még ennél is több található a Társulás Stúdió 1985-ben, az EMAN-nak készített összeállításában. Utóbbi a korabeli magyar underground számos jelentős kordokumentumát gyűjtötte össze, ám a kamera szerepére majd minden esetben a kor kultúráját meghatározó három T (túrt, támogatott, tiltott) köztes tere által kijelölt passzivitás jellemző. A *második nyilvánosság* ellenére gyakorlatilag nem létező *publikus* teret az alternatív klubok és a színház helyettesítették, amelyek kódolt és szimbolikus kulturális térben a kamera pusztja jelenléte válik kritikai tartalmú tétl. Miközben például Robakowski *Waiting Time*-ja esetében egy panellakás elszigetelt ablakából egy kamera segítségével, a hasonló társadalmi-kulturális feltételek között is kritikai rálátás nyílik a *publikusra*, addig az említett anyagok esetében a kritika maximum a dokumentált jelenségek tartalmában jelentkezik, amelyhez sem a képkészítő pozíciója, sem az eszköz társadalomkritikai potenciálja nem társul.

A BBS-ben tehát a videó – a nyolcvanas évek technikai, kulturális és politikai környezetének hatására – csak részben teljesíthette be Godard-i küldetését: hozzájárult a *még nem létező film* nyelvi szótárának alakításához, viszont nem jött, nem jöhetett létre a mozgóképek jelenkori funkcióit jelentősen meghatározó „új televízió” álláspontja és nyelve. Ez hídként szolgálhatott volna a kísérleti filmes tradíciók, a képzőművészet és az új médiumok olyan termékeny ötvözéséhez, amely Európában már a nyolcvanas évek végén számos helyen megvalósult, és amelynek hatására a BBS-hez hasonló műhelyek nemzetközi rangú, azóta is működő médiafesztiválakká alakultak át.

A videó tehát mint technikai médium nemcsak megjelenésével és apparátusként hordozott, kódolt hatásain keresztül írja saját történelmét, hanem a vele szembesülő társadalom politikai és kultúrtörténeti sajátosságai által is. Egy eszköz jelenléte önmagában nem okoz megrendítő hatást, kiteljesedéséhez szükség van arra a viszonyrendszerre, amelyre identitása épül. Márpedig a videó művészeti műfajként érvényes önazonossága elválaszthatatlan a '68 utáni nyugat-európai társadalmak közvetlen (a látás mint felügyelet) és közvetett (a látvány mint spektakulum) kontrolljától, pontosabban ennek a kontrollnak a kritikájától.

Veres Bálint
Hangozva mozgó képek
A BBS hatvanas-hetvenes évekbeli termése a filmzene metszetében

A zeneesztétika történetének egyik központi alakja, Eduard Hanslick 1854-es főművében az alábbi formulával igyekezett megragadni a zenei fenomént: „a zene tartalmát és tárgyát egyedül és kizárólag *hangozva mozgó formák* alkotják”.¹ A meghatározás egyszerre válhatott a 20. században akadémiai rangra emelkedett zenetudomány alapkövévé és állandó kihívásával, hiszen a zenei esszenciát megragadni vélő tétel éppen valami olyasmit juttat döntő pozícióba, amiről előbb azt kellene eldönteni, milyen mértékben van köze a zeneiséghez: ez pedig nem más, mint a *forma* mozzanata. Amíg például a 20. század egyik nagy zenefilozófusa, Vladimir Jankélévitch úgy véli, hogy a zene lényegileg a formától való megfosztottság tapasztalata (s a zenei áradatba formatörvényeket belehalló zeneszakértőt egy lélektani elhárító mechanizmus végrehajtójaként láttatja),² addig az egyidejű „programzene” híveivel vitába szálló Hanslick számára azon van a hangsúly, hogy a zenemű folyamata nem valamiféle „jelentést” avagy „üzenetet” hord ki – mint az irodalom –, hanem éppenséggel önnön formáját. Ez az értelmezés azonban semmiképp sem az idézett passzusból következik, hanem a hanslicki gondolatmenet más érveiből, hiszen a fenti formula szerint a zenei kifejlés *formák mozgása*, és mint ilyen, a zárt, autonóm zenemű legfeljebb csak másodlagos formának fogható fel: elsődleges formamozgások mozdulatlan formájaként.

Ha Hanslick megismerhette volna a mozgókép művészetét, akkor sem biztos, hogy belátta volna zenére vonatkozó definíciójának (különösen annak itt jelzett logikai következménye, ti. az „elsődleges formamozgások mozdulatlan formája” kitétel) filmes relevanciáját: hiszen az első nyilvános filmprodukciók épp azzal rejtették el a leghatásosabban az illúziókeltés technikáját, hogy témájuk többnyire maga a dinamikus mozgás volt (lásd például *A vonat érkezése*). Másfelől a zeneesztéta számára nyilván az sem lett volna különösebb érdeklődést kiváltó szempont, hogy az első mozgóképek közismerten némák voltak – ámbátor épp e mozzanatot nem tanácsos elhamarkodottan készpénznek vennünk, főként, ha célunk a filmművészet auditív vizsgálata.

Bárhogyan fogjuk is fel Hanslick bonyolult zenei formafogalmát, ami a kinematográfiát illeti, a dolog tökéletesen egyértelmű: a mozikép illúziójában kontinuos mozgásként érzékelt látvány nem kontinuum, hanem szekvencia; nem egyetlen töretlenül mozgó forma, hanem mozdulatlan formával bíró képek gyorsan pergő sora. És e „gyorsan pergés” mindig is rendelkezett bizonyos akusztikus vonatkozásokkal. Épp ezért a hanslicki zenedefiníció a filmre alkalmazva úgy módosítható, hogy az nem más, mint „hangozva mozgó képek”, amelyeknek elsődleges szekvencialitása (a másodpercenkénti 24 kocka, illetve az egyetlen snitthez tartozó képsor) egy másodlagos szekvencialításba (a film egészének formatervébe) van behelyezve. Az „elsődleges formamozgások formájaként” definiálható filmművészetnek a zenéhez fűződő elemi kötődését nagyon pontosan ragadja meg a lengyel zene- és filmesztéta, Zofia Lissa a hatvanas években megjelent mértékadó munkájában, amikor arra mutat rá, hogy a képek időbelivé tett művészete legalább annyira a zene leszármazottja, mint amennyire az irodalomé.³ (Az utóbbiban a képzelőerő valósítja meg a kontinuitást, az előbbiben a percepció – amíg egy regény olvasását veszteség nélkül felfüggeszthetjük egy időre, addig ugyanez a vele párhuzamos zenei műfajról, a szimfóniáról már nem mondható el.)

A tanulmány elkészítésében hasznos gyakorlati segítséget kaptam a BBS Archívum munkatársaitól: Csöllei Bálinttól és Kodolányi Sebestyéntől, valamint Fazekas Gergelytől és Varga Balázstól. Köszönöm továbbá Gelencsér Gábor, valamint az itt tárgyalt repertoárt közösen feldolgozó MOMÉ-s kurzusom hallgatóinak hasznos észrevételeit: Bene Nórának, Forgács Simonnak, Hegyháti Emesének, Illés Istvánnak, Kádár Annának, Szalay Péternek és Szesztay Csanádnak.

¹ Hanslick, Eduard: *A zenei szép*, ford. Csobó Péter, Typotex, Budapest, 2007, 54.

² Jankélévitch, Vladimir: *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, 2003, 16–24, 93–104.

³ Lissa, Zofia: *A filmzene esztétikája*, ford. Réthy Ágnes, Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978, 42–59, 120–121.

Hogy a film nem más, mint a mozgás illúzióját felkeltő képsor, ezzel semmi különös nem mondtunk; de vajon miért volt szükség a „hangozva mozgás” kitétel megőrzésére? Nem a *némafilm* az, amiből a mára egyeduralgódóvá lett hangosfilm megszületett? A válasz attól függ, mit nevezünk hangosfilmnek. Mindközönként természetesen azt a produktumot, amelyben a képszekvenciát egy hangsáv támogatja a film-illúzió fokozásának érdekében (a hangsávot pedig a beszéd – zörej/zaj – zene – csend négyeseként értjük). Csakhogy a képsor sohasem pergett le néma csöndben, mindenekelőtt a vetítógép hangja szolgált örök kísérőjeként. A mozgókép illúzió-világa a halláson keresztül üzent önnön technikai mineműségéről, még mielőtt a filmnyelv önreflexivitásának fordulata a 20. században bekövetkezett volna. Ám hogy ez a fordulat tényleges fordulatként következhetett be – a magyar filmtörténetben a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, és elsőként éppen a Balázs Béla Stúdió berkein belül⁴ –, annak volt köszönhető, hogy a vetítógép hangzó „üzenetének” a filmtörténet őskora nem kívánt nyilvánosságot biztosítani: a régi vitatéma, hogy a mozigongorista kifejezetten a vetítógép zaját elnyomandó, avagy a filmillúzió hatékonyságát fokozandó jelent-e meg a vetítések állandó kísérőjeként, ebben a vonatkozásban édes mindegy.⁵ A mozgóképnek kezdettől fogva dolga volt a füllel, és e viszonyulás hogyanja mindig messzire ható következményekkel járt a filmművészet egészére nézve.

Film–zene–szerző

A Balázs Béla Stúdió hatvanas és hetvenes évekbeli termésének auditív vizsgálata azért tűnik számomra gyümölcsöző, a magyar filmtörténet helyi értékein is túlmutató feladatnak, mert e két évtized alkotásai a kép és a hang kölcsönviszonyának különböző álláspontjai felé gravitálnak, miközben mindkét műcsoport számos kiemelkedő minőségű filmalkotást tudhat a magáénak. (Az első csoportban olyan alkotók művei találhatók, mint Elek Judit, Gábor Pál, Huszárik Zoltán, Sára Sándor és Szabó István; a második csoportban Bódy Gábor, Erdély Miklós, Maár Gyula, Maurer Dóra, Tóth János filmjei.)

Azt is meg kell állapítanunk azonban, hogy a két évtized filmpoétikáinak alább kifejtendő különösségei mögött – lehetővé téve a különösségek összemérhetőségét – van egy elementáris közös pont, amelyben a szóban forgó időszak szinte minden Balázs Béla-s alkotója osztozik: ez pedig nem más, mint a *szerzői film* imperativusza. Ebből következik az is, hogy amikor műfajilag próbáljuk beskalázni az előttünk fekvő anyagot, mindig csak szükségmegoldásokhoz juthatunk, mint amilyen a „lírai dokumentumfilm”, a „kísérleti kisjátékfilm”, a „filmvers” és hasonló. Ugyanakkor, amíg vállalható tételnek látszik, hogy a szerzői film eszméje minden esetben rombolóan hat a mozgóképi műfajiság, a zsáner mozzanataira, mindez a filmzene vonatkozásában már korántsem egyértelmű. A szerzői film igénye nemritkán a zenei zsáner támasztékán jut érvényre: vagy úgy, hogy a zenei zsáner ad menlevelet a filmes műfaj-, illetve formatradícióból levezethetetlen, újszerű montázs számára; vagy úgy, hogy a képszekvencia által idézett műfajiságot a hangsáv egy másféle (gyakran ironikus, oda nem illő) műfajisággal kontrasztálja.

A hatvanas évek terméséről nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy ezekben az alkotásokban a zene problémája a filmkészítés *művészi* aspirációinak homlokterében áll, a fikciós vagy nem-fikciós filmzsáner eluralkodásával szemben nem egyszer éppen a zene strukturális ellenpontja lép fel hatékonyan, mint például Szabó István *Variációk egy témára* című filmjében, vagy az évtized végén Tóth János *Arénájában*. Ezzel szemben a hetvenes évek egyik jelentős trendje a filmzene teljes letiltását, a hosszú néma snittek poétikáját kultiválja (például Maár Gyula 1971-es *Prése*), míg az évtized

egy másik jelentős áramlata a filmnyelv analitikus vizsgálata során juttat több-kevesebb, de mindenképpen újraértelmezett szerepet a hangsávnak. Maurer kísérleti filmjeiben például visszatér a hangosfilm hőskorából származó képi-hangi parallelizmus, Bódy *Amerikai anzixa* a képi és a hangdimenzió kettőztetéseivel és roncsolásaival – kitakarva a filmmédi-um technikai gépezetét – sajátos szemiotikai rendszereket hoz létre, Szentjóby Tamás *Kentaurja* pedig következetesen elválasztja egymástól a beszéd–zaj–zenei hanghármasát.⁶

A hatvanas évek termésére egyaránt jellemző a film „demuzikalizálódása” (a nyakra-főre és kritika nélkül alkalmazott zenei „aláfestés” letiltása) és a zenei ökonómia formaképző potenciáljainak felismerése (ez másfelől igen gyakran azt is jelenti, hogy a filmes dialógus eltűnik, minimalizálódik vagy mélyen problematikussá válik, mint például Sára *Vízkeresztjében*, Szabó *Te* című munkájában vagy Kézdi-Kovács Zsolt *Őszében*). A „kísérlet” helyett formaképző erővel fellépő zene eszméjéből következik annak az összefüggésnek az érvényre jutása is, amit Lissa a hatvanas évek perspektívájából a hangosfilm általános törvényének tekint: és ez nem más, mint a filmművészet olyan felfogása, amelyben az a zeneművészet és a fotóművészet kereszttirányú mozgásainak metszéspontjaként tűnik elő.

A két szféra egyszerre folyamatos és megszakított: a zene kis részletekben folyamatos, de a filmalkotás egészét tekintve megszakított; a képi sor megszakított a fejlődés legrövidebb fázisaiban, de a fabula vonatkozásában folyamatos.⁸

Megfontolásait továbbgondolva azt az összefüggést emelhetjük ki, hogy azzal párhuzamosan, ahogyan a kép a montázs révén feloldódik egy időfolyamatban, a zene a hangmontázs révén mindjobban elveszíti processzualitását, és az elsődleges formamozgásokat a képi szféra közvetítésén keresztül magába foglaló másodlagos – és *nem mozgó* – globális filmforma építőelemévé válik. A *mozgó* kép paradoxonára a *mozdulatlan* zene paradoxona válaszol.⁹



Vízkereszt

⁴ Vö. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 52–57, 90–101, 382–416.

⁵ A médiatudós, Friedrich Kittler mindenesetre arra figyelmeztet, hogy már Edison szeme előtt is az audiovizuális összehatás célja lebegett. (Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 174.)

⁶ Az 1975-ben készült filmnek nincs végleges verziója, 1985-ös standardizálása a szerző jóváhagyása nélkül történt.

⁷ Vö. Lissa, i. m. 126–133.

⁸ Lissa, i. m. 93.

⁹ Ezt a jelenséget a korszak magyar filmművészetének egyik emblematis – és alkotói révén a BBS-hez erősen kötődő – darabján, Gaál István *Sodrásban* című filmjén részletesebben demonstráltam. (Veres Bálint: *Mozgókép és hang-állványzat, Metropolis*, 2005/4.)

És ez az a pont, ahol a film hangsávjának szerzőisége a zeneszerzőről és a hangmérnökről áttolódik a rendezőre: a *mozdulatlan zene* (avagy a „hang-állványzat”) formaképző koncepciójának ilyen-olyan megvalósítása minden esetben a rendezői poétika részévé válik, a zeneszerzőtől-hangmérnöktől pedig mindenekelőtt a rendezői szándékokra való ráhangolódás képességét várják el. Érdekes ezen a ponton a korszak legkiemelkedőbb filmzeneszerzőjének, Szőllősy Andrásnak a visszaemlékezéseit felidézni, amelyeket a Gaál István rendezte *Sodrásban* (1963) munkálataira visszatekintve fogalmazott meg, s amelyből egy markáns és a korszak élmezőnyére jellemző filmzenei poétika olvasható ki:

Ez egyszerűen csak olyan munka, hogy levetítik a filmet, és mondják, ide szeretnék valami zenét. Én pedig megpróbálom őket lebeszélni, hogy nem kell olyan sokat beletenni. [...] Mint néző, ma is általában azokat a filmeket szeretem, amikben nagyon kevés zene van, mert a film legyen önmaga egy műfaj.¹⁰

Ami pedig a redukált és ökonomikusan használt filmzene „tulajdonlásának” kérdését illeti, arra Szőllősy egy párhuzamos nyilatkozatában világít rá, midőn azt hangsúlyozza, hogy a *Sodrásban* egyik legdöntőbb filmzenei mozzanata – egy „nagyszerű zenei ötlet”, ami „időtlen távlatot ad a jelenetnek” – „nem tőlem, hanem a filmrendezőtől származik”.¹¹

Mindezt egyúttal magyarázatként is szánom ama módszertani döntéseimre, hogy ebben a tanulmányban nem a filmzeneszerzők perspektívájából kívánom lefolytatni auditív vizsgálódásaimat, hanem teljes egészében a filmrendezők poétikai döntéseinek tekintem a képi és hangsáv összefüggéseinek megalkotását. Mindezt annak ellenére teszem, hogy készséggel elismerem, a szóban forgó két évtized Balázs Béla-s termésének zenei világát jelentős módon befolyásolta négy önmagában is megkerülhetetlen, és éppen abban az időben kialakuló zeneszerzői életmű, s e tény ellentétes irányú közelítésre is feljogosítaná a zeneesztétát: Eötvös Péter (9 film), Jeney Zoltán (7 film), Szőllősy András (5 film) és Vidovszky László (8 film) munkásságáról van szó.¹²

Hatvanas évek: képek és hangok kontrasztjai

Végigtekintve a BBS hatvanas évekbeli termésén, igazat kell adnunk Lissának, amikor a korszak vezető filmpoétikai problémájának azt a kérdést tekinti, hogy egyesíthető-e a filmben maradéktalanul a kép és a hang?

A két szféra teljes összefogása lehetetlen a művészfilmekben, vagyis a bonyolult szűzséjű játékfilmekben, de megvalósítható a rövidfilmekben és a fabula nélküli művekben.¹³

Amikor válaszában a rövidfilmes dimenziókra és a nem-narratív film lehetőségére mutat, akkor véleményével éppen a BBS egyidejű törekvéseinek legjavában talál visszhangra – még akkor is, ha például a rövidfilmes dimenzió BBS-en belüli túlsúlya legalább annyira a Stúdió pénzügyi lehetőségeire vezethető vissza, mint a szerzői elképzelésekre.

Figyelemreméltó, hogy a stúdió első két produktív évében (1961–62-ben) elkészült 10 alkotás egytől-egyig olyan kisfilm, amely – legyen bár a játékfilm, a riportfilm, az etűd vagy a dokumentumfilm „leszármazottja” – önnön művészi valóságait jelentős mértékben a hangsáv, a zene sajátos felhasználása révén juttatja érvényre. Kézdi-Kovács Zsolt Ősz (1961) című kisjátékfilmje redukálja a narratívát, minimalizálja a dialógusokat, mert a szereplők érzelmi állapotainak ábrázolását (mindenekelőtt a búcsúzás és a nosztalgia érzületét) szinte teljesen a Nepp József jegyezte filmzenére bízta. Megjelenik egy mozzanat – és ezt is a zene jelzi elsőként: a jazz váratlanul archaizáló pasztorálba vált át –, ami megbontja a Balatont elhagyó, nyárbúcsúztató társaság egységét: egyikőjük figyelmes lesz a „Szirén” csábítására, aki valamiféle örökké tartó idill állapotát ígéri. Ez a csábítás húzza vissza a megbabonázott fiút a vonatállomásra a Balaton-partra, ahol a habok felé révedő tekintetét Debussy-féle tengerzene festi alá. Zeneszerzői truváj, ahogyan a fúvós hangszerek csoportja (fuvola-oboa-klarinét) az érzelmi átcsapás terepévé válik: általuk a pasztorális hangkép törés nélkül képes visszaalakulni a film expozíciójában hallott blues alapú jazz nosztalgikus idiomájába. A filmzene itt a *hangulat* és az *imagináció* cserebomlásának közlekedőedényeként működik.

Szintén 1961-es Szabó István *Variációk egy témára* című háromrészes, háborús témájú alkotása. Az archív képanyagok montázsát felvonultató első tétel (*Tárgyilagosan*) megdöbbenő képsorait és hidegen tárgyilagos narratori kommentárjait egy Corelli concerto ünnepélyes, induló-szerű hangja teszi ironikussá. A *Döbbenet* feliratú második tétel megfordítja kép és hang kontrasztviszonyát, itt ugyanis békés múzeumlátogatókat látunk, akik üvegburák mögé rejtett, veszélytelenné tett fegyvereket, katonai felszereléseket figyelnek, apák magyarázzák fiaiknak – mind nagyobb beleéléssel – az eszközök működésmódját, használatát. Minderről azonban csak a képek révén tudhatunk, a hangsávot ugyanis kizárólagosan uralja egy sejtelmes, idegenszerű hangképpel bíró elektronikus hangszekvencia (ma azt mondanánk: *ambient*), mígnem ez is átadja a helyét a gépfegyverropogás, légibombázás, gránátrobbanás kegyetlen zajának. A harmadik tétel (*Sikoltásként*) szürrealista játékfilmes jelenet: békésen poharazgatnak a kivétel nélkül napszemüveget viselő vendégek egy szabadtéri teraszkávézó asztalainál. Ha váltanak is egy-egy szót, nem hallatszik a magányos (és szintén napszemüveges) szaxofonista melankolikus szólójától. Ahogyan a zene a beszélgetést beburkolja, egy idő múltán ugyanígy magát a zenét is mindjobban elnyomja egy nálánál is hatalmasabb hangminőség: távolról gyalogezred menetzaja közeledik. Közelik mutatják be, ahogyan a vendégek egyike-másika különféle – tudatos vagy öntudatlan – viszonyokat létesít a kétféle hangforrás között, és ahogyan önmagát elhelyezi a mind nehezebben kibékíthető kettős hangtérben. Végül egyikük feláll, és lerántja a napszemüvegét: a fül megtéveszthető, ám a szabaddá tett szem az igaz belátás záloga.¹⁴

A három tétel szonorikus kvalitásairól mindenekelőtt az mondható el, hogy mindegyikben a zenei hangzás és a zajvilág ütközése zajlik: az elsőben a képekről „leolvasható” zajvilágot mindvégig elnémítja az előtérbe tülekedő, gáláns zenei *tutti*. A második tétel sejtelmes morajlásai, majd velőtrázó géppuskaropogásai viszont épp a szereplők számára nem hallhatóak. Az első kettővel szemben a



Ősz



Variációk egy témára

14 A látásnak a hallással szemben is elsőbbséget élvező mentalitás-történeli szerepéről lásd Hans Jonas: *A látás nemessége*, in Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002, 109–122.

10 Filmzene, színpadi zene. Kárpáti János beszélgetése Szőllősy Andrással, in Kárpáti János (szerk.): *Szőllősy András. A magyar zeneszerzés mesterei*, Holnap, Budapest, 2005, 91–97.

11 Czigány György: Filmről, zenéről. Beszélgetés Gaál István filmrendezővel és Szőllősy András zeneszerzővel, *Filmvilág*, 1981/1.; idézi Zalán Vince: *Gaál István krónikája*, Osiris, Budapest, 2000, 138.

12 Hasonlóan jelentős befolyással volt a stúdió zenei világára Gonda János (5 film és néhány további hangmérnöki munka) és Vujicsics Tihamér (7 film), ám az ő autonóm zeneszerzői életművük nem hasonlítható a fentiekéhez.

13 Lissa, i. m. 335.



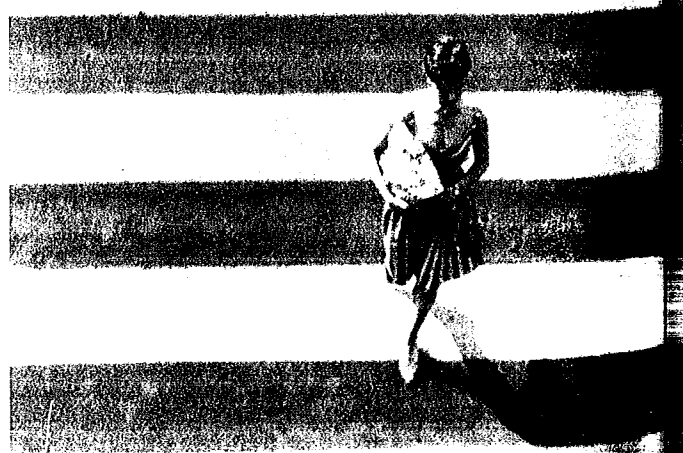
Játék

harmadik tételben a hangsáv diegetikus, a szólóban előadott jazzballada és a menetzaj a fabula terében csap össze.

Akárcsak 1961, az 1962-es év termése is egytől-egyig megérdemelné a filmhang esztétájának figyelmét, itt azonban csak néhány munkára van mód kitérni. A Kézdi-Kovács révén bevezetett „zeneileg hangolt” kisjátékfilmes vonalat ebben az évben Tóth János első Balázs Bélá-s (és második önálló) rendezése, a *Játék* viszi tovább. Jóllehet ebből a filmből még nem lehet megsejteni a majdani életmű radikalitását és formátumát, Körmendi Vilmos jazz-zenejének nagyon ökonomikus és dramaturgiailag tökéletesen motivált használata önmagában is figyelemre méltó. Az ifjú házaspár melodramatikusbá forduló játszi évdőése egy szalagos magnó képével és hangjával indul, és oda is tér vissza. A tanulságos nap végén az asszonyka ugyanahhoz a melódiához tekeri vissza a szalagot, ami a reggeli ébredést kísérte – és ezzel csak az válik még hangsúlyosabbá, hogy ami az egyik perspektívából identikus (mint amilyen a házasság intézményében egyesült emberpár), az egy másik perspektívából tökéletesen megváltozottnak bizonyul. A filmben bemutatott egynapos nevelődési regény stilizációs fokát azért nem érezzük elhibázottnak, mert a képeknek a jazzel való együttműködése absztrahálja az egyedi eseményeket: az új napot reggel kedélyességgel elárasztó muzsikáról előbb az derül ki, hogy pusztá maszk, majd pedig az is, hogy a maszkrozott létnek nincs alternatívája, és ennek beismerése maga a felnőttkor.

A személyiség megismerhetőségének problémájával foglalkozik két másik '62-ben készült mű is: Szabó István *Te (Szerelmesfilm)* című alkotása és Gábor Pál *Prometheusa*. Ez utóbbi két tételre tagolódik: az első afféle ismeretterjesztő filmhíradás, narráció vezérelte képmontázs a modern kor Prométheuszáról, a vilamos energiát uraló emberről. A második tétel gesztusok néma játéka, amiből az emberi viszonyok átvilágíthatatlan bonyolultsága rajzolódik ki, a végén egyetlen kérdéssel (a beszéd csak itt tör ki a gesztusok komplexitásából): „szeretsz?” – kérdezi a férfi az asszonyt, és egy égő gyufaszállal világítja meg a titokteljes arcot. Eötvös Péter zenéje két tökéletesen különböző idiómával kommentálja a kétféle képsort: az első tételben bonyolult, poszt-szerialista billentyűs zene szól, a modernitás zeneművészetének legracionalizáltabb, a hanguniverzumot minden más zenetörténeti állapotnál radikálisabban hatalmába kerítő idiómája. A második tételhez jazz társul, olyan zene, amelynek nem a feltároló ismeretlen összefüggésekből, hanem a hagyományból származik az ereje. Természet és ember, ráció és emóció, titoktalanság és rejtély pólusai hatásosan tükröződnek a film kettős zenei szerkezetében.

Szabó István *Te* című kisfilmje a festészetből származó *portré* műfajának filmes ekvivalensét keresi, a műzsához fűződő viszony mozgóképes manifesztu-



Te

mát. „Nem vagyok festő, nekem minden mozog” – mondja a film fiktív alkotója, aki épp annyira ábrázolja munkájának örökké mozgó tárgyát, mint amennyire kifejezi önnön viszonyát a tárgyhoz. A film néhány – az értelmezve nézés irányát meghatározó – dialógus közé hosszú szemlélődő képsorokat iktat, melyekben az utcákon, járdákon, zebrákon átmenő, lépcsőkön közlekedő, ajtókon átlépő, ablakokon ki- és benéző, sétáló, szökdelő, pihenő, fészülködő, tejet ivó kedves látható. A film attól válik a „hangozva mozgó képek” eminens és paradigmikus darabjává, hogy a hétköznapi gesztusokat Mozart triószonátája (amelynek két tétele a háttérben lényegében megszakítás nélkül szól) valamiféle titokzatos koreográfiává, végeérhetetlen táncává avatja: a zebrán átfutó lány mintha csak a zongorabillentyűkön ugrálna, mintha minden lépését a zenére tenné meg, a lépcsőn leszaladva mintha a zenei skálafutamot vinné színre, az utcai tejárusnál pedig mintha csak egy titkos rituáléba kapcsolódna be. Az, hogy éppen erre a muzsikára esik a választás, a legkevésbé sem meglepő. Annak a zenei tapasztalatnak, amit Hanslick igyekezett esztétikájában a „hangozva mozgó forma” jelszavával megragadni, senkinél sem találhatunk tökéletesebb támaszára, mint a képeknek szárnyat adó Mozartnál.

A Balázs Béla Stúdió első igazi dokumentumfilmje, Sára Sándor *Cigányokja* (1962) a szociológiai igényeket erőteljes esztétizáltsággal ötvözi, s ezzel a BBS hatvanas évekbeli dokumentarista trendjének mintadarabjává válik. A gyakran nyers, szándékosan stilizálatlan képsorokat legerőteljesebben a hídformát képező hangsáv ellenpontozza, amit néhány megrendezett jelenet erősít fel (például az aszfaltcsíkon egymás után elvonuló cigánygyerekek nyilatkozatai jövőbeli életükkel kapcsolatban). A film hangsávjának keretét Vujicsics Tihamér doboló jazzzenéje adja, ami archaikus minőségű etnikus hangzások (kevert roma-magyar nyelven elhangzó ének, gyászrituálé, monda) és a modern realitás hangvilágának (orvosi rendelés, kovácsműhely, háztáji állatok, gépek-járművek hangjai) váltakozását öleli körbe.¹⁵ Bár a film a formátlan valóságot emeli témájává, stilizációs eszközeivel mégis a művészi formasság irányába tart. Ahogy a mélyszegénységben élő cigánygyerekek a putri falán újra felfedezik a barlangrajz mágikus művészetét, vagy ahogyan a kovácsműhelyben kalapáló mesterek keze alatt nemcsak a szerszám, hanem az ősi cigányritmus is megszületik, ugyanígy hoz létre klaszszikus művészi formát a képszekvencia vágását dirigáló, hídfő formájú hangsáv. Az „objektív” és a „szubjektív” realitást itt épp annyira a hangosfilm médiuma választja ketté, mint Szabó „hangozva mozgó” portréjában.

Az első két év „zenei” felütése mindvégig meghatározza az évtized termését, jóllehet Ventilla István 1963-as *Strandját* követően mind több olyan alkotás egészíti ki ezt a képet, amelyben egy akusztikai szempontból puritánabb vonal jut érvényre. Ebben a vonatkozásban kiemelkedik Elek Judit három Balázs Bélá-s munkája (*Találkozás*, 1963; *Kastélyok lakói*, 1966; *Meddig él az ember?* 1967), különösen is az utolsó. A *Meddig él az ember?* két párhuzamos kisfilmből áll: az első egy öreg munkás utolsó munkanapját és nyugdíjas léte első napjait mutatja be – a második egy falusi fiú utolsó otthoni és első városi, már ipari tanulóként eltöltött napjait. A két rész azonban nemcsak parallel, hanem szekvenciális viszonyban is áll egymással: a második film ugyanis azt a perspektíaváltást hajtja végre, amelyben az derül ki, hogy amit a megszokás kedvessé tett (az öreg 40 évét a gyárban, ahonnan sirva távozik), az a fiú számára egyelőre éppúgy a paradicsomból való kiűzetést jelenti, mint amilyen az öreg számára a nyugdíjba vonu-

¹⁵ A hangsáv szerkezete a következő modell követi: A – B – C – B' – C' – B'' – A'



Meddig él az ember?

16 A látszólag előrelendülő, valójában harangzúgássá merevedő zenei textúrákat nemcsak filmzenében alkalmazza előszeretettel Szőllősy, hanem autonóm kompozícióiban is. (Vö. Farkas Zoltán: Korálók és harangok Szőllősy András műveiben, *Muzsika*, 1996/3.)



Aranykor

lás. A dokumentarista és játékfilmes megoldásokat egyaránt használó alkotás mélyen megszívleli Szőllősy Andrásnak a filmzene redukálására felszólító tanácsait – nem csoda, hiszen a redukció után is megmaradó filmzenei pillanatok megkomponálására (mint másik két filmjében is) éppen őt kérte fel a rendező. A zeneszerző játékidőben elenyésző, dramaturgiailag azonban jelentékeny alkotói hozzájárulása itt is – akárcsak a legtöbb közreműködésével született filmben – archetipikus szintre emeli az aktualitást. Mindkét rész hangsávja (hosszabb) dialógusok, riportok és (rövidebb) zenei szakaszok ritmikus váltakozására épül. A zenei szerkezet pedig mindkét filmben a visszafordíthatatlanság tapasztalatáról beszél, s a zenei struktúra kétpólusossága mind a két részben az egyetlen diegetikus zenei jelenet tengelyén fordul meg: az első filmben a nyugdíjba vonuló öregember búcsúvacsoráján, ahol a sírva vigadó társaság hamiskás gajdolással igyekszik ünnepivé tenni azt, amin nincs mit ünnepelni; a második filmben pedig az évnnyitó ünnepséget felvezető *Himnusz* lesz az a határpont, ami a fiú korábbi életének filmzenei párhuzamait nem engedi többé visszatérni. Az „Öreg” egyik pólusán – a munka és a kollegialitás szinte szakrális felfogását ábrázoló képsorok párhuzamaként – egy archaikus jellegű modális *unisono* szólal meg: benne minden hangnak az egyetlen közös kontúr ad tartást, a *solo-tutti* (avagy individuum-kollektívum) ellentét fel van oldva. Az átfordulás pontja után azonban ez a zenei anyag eredeti formában nem térhet többet vissza: a nyugdíjas napjait tengető öreg képeihez az eredeti téma tétova, többszólamú „szétírása” társul (vonósnyegyesre), amely hamarosan egyhelyben topogó *ostinató*vá válik.¹⁶

A „Fiú” történetének első szakaszát – a falusi élet munkával és játékkal telő napjait – egyszerű, archaizáló pásztorsíp muzsika, valamint a jazz játékosságát idéző fúvós együttesre írott téma karakterizálja. Az iskolakezdést követően ez a zenei világ éppúgy nem tér többet vissza, mint az öreg archaikus témája. A filmzene itt azonban kettejük sorsközösségére mutat rá, amikor az oktatási szünetben a sportpályán tanácstalanul tébláboló fiúk snittjeihez azt a bizonyos céltalan, egyhelyben topogó vonósnyegyes anyagot társítja. Az utolsó 8 percben a gyár hangjai veszik át a zene helyét, s bár ez a film éppúgy jelentőségteljesen időzik el a vas megmunkálásának akusztikailag is impresszív mozzanatánál, mint ahogyan Sára a *Cigányok*ban vagy Bácskai Lauró István az *Igézet*ben (1963), azokkal szemben itt mégsem a kovácsműhelyből kiszűrődő hangok rendjében a zenei harmónia fenoménjét felfedező Püthagorasz legendája idéződik fel, sokkal inkább a „vas és acél országának” rosszlemlékű históriája.

Az 1963-as termésből egyetlen kisjátékfilmet szeretnék kiemelni, Gábor Pál *Aranykor* című alkotását, ami jelentős szerepet biztosít a filmzenének. Az *Aranykor* első közelítésben meglehetősen szimpla melodráma két különböző korú és – ami ennél fontosabb – különböző érzelmi-egzisztenciális beállítottságú emberpárról. Az Őszhöz hasonlóan a Balaton-partra helyezett történet a párkapcsolatok „aranykorának” és pusztulásának plastikus ábrázolását nyújtja, ami egyfelől a fabula szintjén, másfelől egy archetipikusabb szinten valósul meg. Míg a fabula vonatkozásában a váratlanul feltűnő és a szimmetrikus viszonyokat pillanatok alatt összekuszáló vendég színrelépése indukálja az események kibontakozását, addig a történet szimbolikus érvényét itt újfent a ravaszul megszerkesztett hangsáv biztosítja. Ez a hangsáv csupán néhány elemet használ, azoknak azonban a

legváltozatosabb viszonylatait vonultatja fel, így összetett, mégis nagyon világos jelentérendszer hoz létre. Miből is áll ez a hang-kollekció? Hullámverésből, csendből, dialógusokból, valamint – diegetikus és non-diegetikus jelleggel egyaránt megszólaló – jazzből (Eötvös Péter munkája). Ami ebből következik, az már a hangszervezés iskolapéldája: ezeket a szonorikus alapelemeket ugyanis az teszi az értelmképződés tényleges részeseivé, hogy folytonos visszatéréseik során sohasem bizonyulnak tökéletesen identikusnak, sőt alapvetően két pólus felé gravitálnak: az érosz és az unalom pólusai felé. A hullámverés, a csend, a beszéd és a jazz mindig poláris viszonylatokban tűnik elő: hol a visszafogott érosz, hol az érzelmi telítettség, hol az unalom, hol az unaloműzés indexeként. A pusztá illusztrativitáson tehát épp azáltal tud az *Aranykor* túllépni, hogy a filmi hangindexek, filmzenei zsánerek mozdulatlan lexikonja (a szégyentelenül hasznosított „kinotéka”¹⁷) helyett a hangsávot mozgó jelentésképződésként veszi tekintetbe.

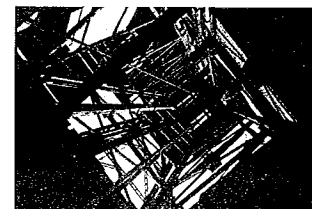
Lényegében ugyanezt a melodráma-vonalat viszi tovább Kézdi-Kovács Zsolt 1966-os *Egy gyávaság története* című munkája, ám itt a Jeney Zoltán jegyezte hangsáv merőben másféle módon igyekszik elérni, hogy a film túl tudjon lépni önnön műfaji konvencióin. Kézdi-Kovács alkotásának egyfelől van egy meglehetősen soványka külső története (régí barátok versenyeznek az autópályán, egyikük halálos balesetet szenved, a másiknak kellene megmondani a hírt az elhunyt özvegyének – aki azonban korábban az ő szerelme is volt); másfelől a negyedórás filmidő jelentős része a lélekállapotok, belső monológok ábrázolására különítetik el. Míg a történet diegetikus zenei elemei egy bohókás gyerekdal és az autósrádió adásainak zavaros keverékéből állnak össze (megszólal a *Kifulladásig* vezérmotívuma, egy baljós beethoveni akkord, végül a Beatles *Please, please me* című slágere – mindegyik csupán másodpercekre), addig a lélekábrázolás non-diegetikus szintjéhez egy vonós-fúvós együttesen megszólaló, kifejezetten modernista, disszonáns zene társul: egyfajta „hamis korál”, ami besűrűsödvén kakofonikus zajgássá válik. (Harmadik elemként kap szerepet a szóló cimbalom, ami történetmondói kommentárként, anticipációs eszközként működik, s ami – nyomatékként – a filmzenei sáv utolsó két hangját is adja.) Az *Egy gyávaság története* hangsávjának szerepe annyiban érdekes a film globális dramaturgiájának szempontjából, hogy nem azokon a pontokon szólal meg a komponált zene, ahol konvencionálisan elvárható lenne, hanem máshol. És ezért bizonyos jelenetek önálló zenei életre kelnek, míg másokban a csend kap fölfokozott jelentőséget (ezt választja Kézdi-Kovács például a halálhír kiderülésének pillanatában is, ahelyett, hogy szívszaggató muzsikát rendelne hozzá).

Egy 1964-es munka őrzi Eötvös Péter talán legsikerültebb dokumentumfilmes társalkotói hozzájárulását, a Lakatos Iván rendezte *Mozaikok szénből* című szociológiai igényű riportfilm hangsávján. Igen erős (mert egyszerre kemény-darabos és gyöngéd), trombita-szólóra kihegyezett jazzballada adja ennek a Sára *Cigányok*jával és Elek *Meddig él az ember?*-ével egyaránt rokon szemléletű szocioripornak a keretét és közjátékait. Eötvös zenei balladája nem pusztán a film hangulati kereteit rajzolja meg, hanem ezen túlmenően önnön textúrájában ismétli meg mindazt, ami a képek és a riportok révén ábrázolt életvalóság lényegeként jelenik meg: ez pedig nem más, mint a bányászlet összetett társas struktúrája. A

17 Vö. Lissa, i. m. 32.



Egy gyávaság története



Mozaikok szénből

18 Akárcsak a *Cigányokban*, ebben a filmben is döntő jelentőségűnek vélem azt a mítikus legendát, amely az adott emberi csoport kollektív önfelfogását artikulálja, s amely előkészíti a „primitív” művészet, avagy elemi esztétikai érzékenység működését bemutató zárójelenetet.



Elégia

bányában mindenki a saját bőrét viszi a vásárra, miközben elemi felelősséggel tartozik a többiekért. A bányászlet egyszerre családi örökség és egyénenként felébredő kalandvágy. A kitermelési munka a kollektivitás, a kollegialitás és az egyéni aktivitás működését egyaránt feltételezi. A bányában dolgozókat „egy világ választja el” a felszíni élettől. Eötvös kompozíciójának hangszerelés- és szólamvezetésbeli megoldásai mindezeket a viszonyokat tükrözik: a (pusztán a nagybőgő „bass ground”-jával vonatkozásba állított) fúvós együttesből kiemelkedő, nyers „dirty” trombita-szólo bizonyos pontokon duetté válik, majd újra együttes-hangzássá, megint szólóvá és így tovább a végtelenségig. Ám ezen a metaforikus viszonyon túl még valami más is motiváltta teszi a zenehasználatot ebben a „földszagú” moziban: s ez nem más, mint maguknak a bányászoknak a „fekete gyémánt”-ra irányuló esztétikai bővölete. A film záró szakaszából végképp egyértelművé válik, hogy itt nem a zene esztétizálja az életet, hanem az életformából származó esztétikai beállítódás tükröződik a filmzenében, s ennyiben az nem az „esztétikai megváltás” eszközének, mint inkább az esztétikai nevelődés terepének bizonyul.¹⁸

Ha tematikus vonatkozásban a Balázs Béla Stúdió első éveinek két leg meghatározóbb vonulatát egyfelől az emberi kapcsolatok általános és tipologikus ábrázolásának programjában, másfelől a történeti realitás (legyen az a múltként megértendő háború vagy a még feltáratlan jelen) megragadásának dokumentarista igényében fedezhettük fel, akkor Huszárik Zoltán 1965-ös *Elégia*-ja egy harmadik, az első kettőt szintetizáló irány lehetőségéről ad hírt. Ezt ugyan különböző fokon már korábbi filmekben is lehetett érzékelni, az *Elégia* radikalitása, újszerűsége mégis megkérdőjelezhetetlen. Ez az újszerűség pedig mindenekelőtt a formai újdonságokról olvasható le.

Huszárik művének legközvetlenebb formai előzményei Novák Márk 1962-es *Csendélete* és Bácskai László István 1963-as *Igézte* voltak. Amit ezekről a filmekről az *Elégia* örököl, az egyfajta formalehetőség: a filmverse. Ám a filmvers (ami önmagában csak egy műfajiság után kiáltó formakoncepció) azon a ponton válik formátumos filmkölteményé, ahol a mozgóképet az asszociatív szabad montázs és a ritmikus képszekvencia technikáit a művészet referencialitásának problematizálásával is kiegészíti. Novák és Bácskai montázsfilmjei újszerű technikák segítségével vezették elő a tézist, a gondolati összefüggést. Huszárik filmkölteményétől sem idegen az ismeretelméleti beállítottság, ám itt nemcsak az ábrázolt az (a lótarás összehasonlító kultúrtörténete), ami jóval metaforikusabb és jelentésben gazdagabb módon tűnik elénk, mint az előbbi filmekben, hanem ezen túl még maga az ábrázolás ágense, a kamera (és párhuzamosa: a néző) is újszerű módon vonódik bele a jelentésképződésbe. Torzított optikák, trükkfelvételek, szédítő körsvénkek, szokatlan szuperközelik, gyorsítások, érzékelésküszöbön járó vágások, szürreális színszűrések, erőszakos reflektorozások teszik egyértelművé egy önálló metapoétikai szint jelenlétét már az első kockáktól kezdve. Különös, hogy a filmkészítés és a „valóság” kapcsolatának, a kettő egymásra hatásának vizsgálata (a naturalisztikus tükör-esztétika megkérdőjelezését) ilyen következetességgel elsőként nem egy dokumentumfilm végezte el a stúdió munkásságában, hanem ez a felejtethetlen filmköltemény. Másfelől hangsúlyozni kell, hogy a filmi önreflexivitas itt egy percig sem bizonyul kísérletezésnek. Huszárik nem a filmnyelv analitikus vizsgálatában érdekelt, hanem abban, hogy a korábbi montázsfilmeket

(filmverseket) jellemző tézisszerűséget egzisztencialista művészetté alakítsa, amelyben objektum és szubjektum, poétika és metapoétika megkülönböztethetetlené válik.

A film folyamatosan szóló zenei sávját megalkotó Durkó Zsolt munkája, megítélesem szerint, önmagában nem egyenértékű Huszárik vizuális koncepciójával – de ez talán nem is volt cél. Merthogy Huszárik mindenekelőtt és mindennél inkább színes képeivel (valamint a színes kép mutatásának mutatásával) kommunikál. S bár a képszekvencia ritmusa sok esetben a zene által adott impulzusra látszik kifejleni, valójában fordított a helyzet: a vizuális képzelőerőt és működést sehol nem egészíti ki – s pláne nem dominálja – egy önálló auditív fantázia, a hangsáv mindvégig szolgálóleány marad. Persze igen komplex, sokfunkciós szolgálóleány, amelynek szinte minden eleme miniatűr mestermunka, anélkül, hogy egésként formássággal rendelkezne (emlékeztet például a falusi világot karakterizáló ál-archaikus monódia; a letaglózást előkészítő, infernális szubbasszuson kifejlődő, zajzenévé alakuló hatalmas *crescendo*; a cirkuszi szimulakrum akrobatikáját alátámasztó szürreális orgonafutamok; vagy éppen a záróképeket kísérő velőtrázó gyász-recitativo). Durkó e munkájával a filmzeneszerző lehetőségeinek egyik végpontját valósítja meg – azt, amelyikben az utóbbi maradéktalanul eltűnik a rendező vizuális koncepciójában –, méghozzá megkérdőjelezhetetlen színvonalon.

Huszárik következő (és egyben utolsó) Balázs Béla-s filmverse, a *Capriccio* (1969) észjárásbeli rokonsága, elégikus hangütése, látomásos minősége ellenére épp a hangsáv kezelésében különbözik alapvető módon az *Elégiától*. A kép és a hang itt jóval absztraktabb kapcsolatban áll egymással, ami különösen az utóbbi számára jelent nagyobb szabadságfokot. E szabadságot a hangsávot jegyző Jeney Zoltán korántsem arra használja, hogy egy, az *Elégia* zenéjének komplexitásán is túlmenő kompozíciót hozzon létre (pedig a film címe akár egy ilyen irányra is utalhatna), hanem inkább az ökonómia irányába mozdul el, amit még a természeti hangok beemelése (a komponált hangoknak a madárcsiviteléssel, gyerekzsivajjal való összeolvasztása) sem vet vissza. A létezés nagy halmazállapot-körforgásának parabolájához Jeney a csendből a hangszervezés különböző fokozatain végighaladó, majd a csendbe visszatérő szonorikus ív megalkotásával járul hozzá.

Az *Elégia* utáni években két olyan Balázs Béla-s munka is született, ami ennek a filmnek a nyomvonalát próbálta követni, ám mind Dobray György 1966-os *Pékekje*, mind Kiss Gyula 1967-es *Holtága* – nagyon szép képeik ellenére – épp azt az önreflexív dimenziót nélkülözik, amely Huszárik művét oly kitüntetetté teszi. Ezek a munkák dokumentumfilmnek és létszimbólumnak is kevesek, pedig a legjobb eséllyel indulnak el mindkét irányba.¹⁹

E munkákkal szemben sikeres alternatívát nyújtja az *Elégiában* látott montázs-film koncepciónak Sára Sándor *Vízkeresztje* (1967). Sőt, ez az alkotás annyiban még Huszárik művét is túlszárnyalja, amennyiben a képi és hang kommunikáció, valamint a narratív és nem-narratív ábrázolás tökéletesen kiegyenlített összjátéka jellemzi. A *Vízkereszt* minden pontján a hangsáv és a képsor egyenrangú felekként értelmezik egymást, és ebből egy nagyon összetett kép-hang-ritmus keletkezik. A kép és a hang összjátéka strukturális vonatkozásban mély értelmű kettősséget képez. (1) A plánozás a közelítés-távolodás egyetlen nagyarányú



Capriccio

19 Ezúttal sem Vujcsics Tihomér (*Pékek*), sem Petrovics Emil (*Holtága*) zenéje nem elég erős ahhoz, hogy megemelje a képeket, és arra az absztrakciós szintre juttassa azokat, ahová igyekeznek.

ívét írja le – ennek skálája a tanyavilág távlatos képétől a homlokredőkbe írott sors egyedi portréjáig terjed –, miközben ennek a körszerű mozgásnak a „tartalmaként” a képmontázs a tanyára érkező színtársulat Shakespeare-előadásának körülményeiről (de nem magáról az előadásról!) állít fel egy narratívát: előkészülettel, várakozással, megérkezéssel, és a továbbhaladó élet képeivel. (2) Eközben a hangsáv némelykor a dokumentarista igényű narratívát erősíti meg (e tekintetben a dialógus nélkülözése nem egyszerű stíláriás döntés, mint inkább a tanyavilág dokumentarista ábrázolhatóságának szükségszerű velejárója, az emberek közötti csendet azonban a háztáji állatok, valamint a járművek hangjai fedik el), a Szőllősy András komponálta filmzene megszólalásainak pillanataiban azonban tökéletesen más irányba vezeti a nézőt: a narratívától az állapotyszerű révület/meregés irányába. A *Vízkereszt* kamerája eleinte a kívülről jött idegen szemével néz körül (akárcsak az érkező színészek), hamarosan azonban eggyé válik a tanyasiak tekinteteivel, megtanulja követni azoknak néma ívét. Az a csendélet-szerűség, ami az egész film sajátja, nagymértékben épp a hangsávnak köszönhetően nem marad homogén, hanem hol a *nature morte*, hol pedig a zenei hangzásból kibomló pasztorál irányába tolódik. A Shakespeare-mű, amelyből ténylegesen nem látunk semmit, ezen a ponton válik többé egyszerű apropónál: a tanyasi élettől oly idegen színház megjelenése ugyanis azt a kérdést teszi érzékelhetővé, hogy vajon van-e és miképpen van átjárás a felnőttek prózai *nature morte*-világa és a gyermeki képzeletnek még a tanyán is mozgásba lendülő pasztorál-világa között? S ezt a kérdést különleges erővel ragadja meg az a különös, harmóniailag nyitott zenei szövedék, amely először az előadásra várakozó „közönség” közelképei alatt szólal meg. Ez a hangszövedék sem a helyenként (főként a gyermekek tekintetét követően) megszólaló archaizáló pasztorál-zene, sem pedig a kezdőképek alatt megismert disszonáns modernista anyag leszármazottja (jóllehet hangszerelése révén mindkét dimenzióhoz kapcsolódni képes), hanem egy mindkét irányba nyitott, labilis középállapot artikulációja. Az ebben a zenében megfogalmazódó kérdésre a film zárójelenete adja meg a választ: ugyanez az eldöntetlen irányú, széttartó muzsika ezúttal a jégen vitorlázó gyermekek és az őket révületben szemlélő öregek képével kapcsolódik össze. A dokumentarista indítatású alkotás ezen a ponton a fenséges, avagy a szabadság szemléletébe fordul át, s annak demonstrációjába, hogy a színházi (és általában: esztétikai) tapasztalat az erre vonatkozó fogalmiságon kívül is létezik – akárcsak az Arisztotelészt kommentáló Averroës-ről szóló borgeses anekdotában.²⁰

A Sára által nyújtott alternatívával szemben Tóth János 1970-es *Arénája* azt demonstrálja, hogy az *Elégia*ban lefektetett paradigma közvetlenül is folytatható. Műve talán még a *Capricción*nál is közelebb áll a nagy mintához, anélkül, hogy pusztán utánérzés lenne. Az *Aréna* afféle filozofikus emberiségköltemény, ami a futballmeccs szűzséjébe van applikálva (Vörösmarty költészetének visszhangjai érzékelhetők benne, az *Előszó* vagy Az *emberek* profetikus látásmódja). A rendkívül sűrű, költői asszociációkkal teli képmontázst nemcsak kísérő, de keresztező hangsáv (Eötvös Péter munkája) többnyire nem hagyományos filmhang, hanem nyers zörejek, elektronikus hangok, rádióadásokból kivágott részletek (főként beat), valamint az európai hagyományt követő komponált műzene fokozatokban gazdag elegye. Ez a rendkívül heterogén hangsáv önnön anyagának reflexívvá tett illusztrativitásával kap szerepet a filmet meghatározó nagy ellentétpárok (illetve hármasságok) felvázolásában. Ilyen a *valós* és a *fiktív* (valamint a *virtuális*) akusztatikus hang-

keltés révén megragadott problémája;²¹ ilyen a *tagolt* és a *tagolatlan* (valamint a *tagoló*) áramlás- és pontszerű zenei textúrák segítségével érzékelhetővé tett összefüggése; és végül ilyen a *jelen* és a *múlt* (valamint az *időtlen*) stilizációs és hangszerelési eszközökkel felmutatott problematikája. Ahogyan ennek az első pillantásra talán kaotikusnak tűnő filmnek a szűzséjét a mérkőzés előideje, félidejei, szünete és utóideje tagolja klasszikus formájúra, ugyanígy a hangsáv is egyetlen hatalmas hídformát képez: egy A – B – C – B – A szekvenciát, amelyben a szélső keretanyagok (A) a küzdelemmel, intenzív mozgásokkal teli hanganyagokat tartalmaznak, a belső keretek (B) a felfüggesztett idő (archaikus) zenei tapasztalatformáit, a középen álló (C) szakasz pedig – a maga pimasz és hanyag tánczenéjével, valamint a temető és a strand, az inszenzált és az esetleges realitás összekapcsolódó (archív) képeivel – a zene önnön autenticitását megkérdőjelező ironikus gesztusát. És éppen ez az egyik olyan pont, ahol megragadható, hogy az *Aréna* mi módon képes meghaladni az *Elégia* poétikáját. Amíg Durkó zenéje még az önreflexívvá vált film fordulata előttről származik, Eötvös munkája már magán viseli e fordulat hangsávra is vonatkozó érvényesítésének igényét.

Hetvenes évek: képek és hangok metabolizmusa

Ezzel az észrevétellel egyúttal már azt is jelezhetjük, hogy amit a magyar filmtörténet a hetvenes évek újdonságának tekint – az önreflexív, különböző módokon és mértékben önnön medialitását is tematizáló film –, teljes mivoltában jelen van már az évtized kezdetén is, először Tóth *Arénájában*, azután Bódy Gábor korai munkáiban (*A harmadik*, 1971; *Négy bagatell*, 1975), és végül a Bódy által kezdeményezett *Filmnyelvi sorozat* és kísérleti filmes kutatások (K/3) résztvevőinek filmjeiben

(Dobai Péternél, Erdély Miklósánál, Háy Ágnesnél, Jenei Zoltánánál, Maurer Dóránál, Najmányi Lászlónál, Szentjóbby Tamásánál stb.). A szóban forgó alkotók munkáiban a filmhang vizsgálata, egyáltalán: felhasználása, nem minden esetben része a koncepciónak. A filmnyelvi kísérletezés számos esetben csupán a vizualitásra, vagy a vizualitás és a nyelv összefüggéseire koncentrált, az önálló jelentésképző erejű hangvilág mozzanatát nem

veszi számításba. Ráadásul az évtized másik erőteljes trendje, a stilizációs eszközeit módszeresen leépítő, megújult dokumentarizmus (Dárdai István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Gulyás Gyula és János, Schiffer Pál stb.) szintén ahhoz járul hozzá, hogy – a hatvanas évekkel szemben – a hetvenes évek Balázs Bélás-teremtését sokkal „csöndesebbnek” halljuk.

Bódy hetvenes évekbeli műveinek akusztikailag mindenképpen legizgalmasabb, Vidovszky László közreműködésével készült darabja az *Amerikai anizx* (1975), amelynek különböző fokon roncsolt ál-archív képeivel párhuzamos hangsávjában mind a beszédhang, mind pedig a kései Liszt-művek,²² valamint a Sebő együttes által megszólaltatott vernakuláris zene²³ megismétli a képeket jellemző

²¹ Természetesen a szó szoros értelmében minden filmi hang akusztatikus (tehát a hangérzetek nem vezetnek vissza közvetlen fizikai forrásaikhoz), ám épp az ezzel járó hallgatói bizonytalanság hiánya teszi lehetővé egy másodlagos vagy imaginárius akusztatikusság bevezetését – amelyben a hangérzetek forrásai már a képzetek szférájában sem lokalizálhatók. (Az „akusztatikus” fogalmáról magyarul lásd: Tiffon, Vincent: A hangfelvételek interpretációja és az interpretációk hangfelvételei: mediológiai megközelítés, *Pannonhalmi Szemle*, 2006/2.)



Amerikai anizx

²² A rondótémaként szolgáló – és létszimbólummá váló – Csárdás *obstiné*, a mindig erősen torzítottan megszólaló *13. zsoltár*, a lovas-meneküléshez társított *Mazeppa*, valamint a Magyar Történelmi Arcképek: Ladislaus Teleki tétele a monumentális hinta-jelenetnél.

²³ Például a *Yankee Doodle* és a *John Brown's Body* (nálunk: János bácsi a csatában).

²⁰ Borges, Jorge Luis: *Averroës nyomozása*, in uő: *A halál és az irányító*, Európa, Budapest, 1998, 262–263.



Aréna

24 Erdély Miklós: *Amerikai anizs*, in uó: *A filmről*, szerk.: Peterák Miklós, Balassi, Budapest, 186–188.

25 Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 429.

26 Jellemzőnek tartom azt a szerzői nyilatkozatot, amelyből visszatekintve kiderül, hogy a rendező eredetileg nem is tervezett hangot a filmhez. (Vö. Szőnyi Tamás: „Mindent lefordítok mesére”. Interjú Háy Ágnessel, *Magyar Narancs*, 2000. január 13.)

27 Erdély filmjét életében nem engedték standardizálni, a ma ismert 1988-as verzió nem föltétlenül a szerző végleges intencióit tükrözi.

poláris és fokozati összefüggéseket. Amíg a látványt a *szálkeresztrel tagolt / rosszul beállított, és a tiszta / homályos-roncsolt fényerejű* képek szemiotikai négyzete mentén tárgyalhatnánk, ugyanilyen szemiotikus funkció-összefüggés figyelhető meg mind a beszéd, mind a filmzene sávjának vonatkozásában is. Az előbbi az *idegen ajkú / anyanyelvi*, valamint a *tisztán artikulált / torz (dadogó, kevert nyelvű)*; az utóbbi a *műzenei / vernakuláris*, valamint a *tisztán / torzan megszólaló* elentétei és összefüggései mentén szerveződik. A fokozatiság, viszonylagosság, variabilitás audio-vizuális poétikai rendszere a mű mottójául választott gondolat filmnyelvi demonstrációjának bizonyul: „el kell indulni minden úton, az embert minden úton várják, nincs halálos érv a maradásra”. Ez az eklektika-parancs itt a széttartó erővonalak (a filmben ábrázolt, egymást relativizáló háromféle *modus vivendi*) filmnyelvi következményének bizonyul, és ez vonja az előtérbe e „megtagadott kalandfilm”²⁴ folyton változó alanyiságát: aki maga is hol ráérősen pásztáz, hol fatalistán botorkál, hol elragadtatja magát.

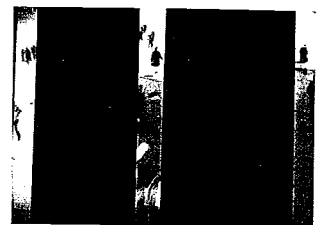
Bódynak ebben a filmjében a kísérleti elemek (torzítás, „fényvágás”²⁵ stb.) mindenekelőtt a zsánerszerűvel szembeállított stilizáció eszközei. A filmnyelvi sorozat több más alkotásában azonban a kísérleti technikák nem efféle polarizációban járulnak hozzá a jelentésképződéshez, hanem önmagukban kell helytállniuk. Ilyen például Háy Ágnes *Egy külön úr naplója* (1972) című animációs filmje, amelynek rendkívül redukált – ám annál kifejezőbb – tónus nélküli kontraszttechnikát alkalmazó képeihez Vidovszky László hangszalagra karcolt futurisztikus zajzenéje kapcsolódik. Bár e különleges hangzás máig sem vesztett experimentális jellegéből, mindez mégsem fedheti el a tényt, hogy a kép és a hang viszonya ebben a filmben korántsem oly radikális, mint amilyenek a képi és hang alkotói eszközök önmagukban. Az absztrakció ellenére itt még mindig a jó öreg illusztrativitás kapcsolja a hangot a képhez.²⁶

Erdély Miklós 1974-es *Partitája*,²⁷ valamint Jeney Zoltán 1975-ös *Roundja* épp ebben a vonatkozásban bizonyul izgalmasabb darabnak. A *Partita* (amelynek már címe a gyűjteményszerűsége utal) egy radikalításával máig példát adó filmteoretikus mindenféle elméletieskedéstől mentes, rendkívüli komplexitása ellenére is elegáns műalkotása, amelyben nem egyszerűen demonstrációt nyer mindaz, amit Erdély tudott a moziról, hanem kép-hang-nyelv-ritmus-tér-idő szintézisében a gondolati összefüggések csodálatos módon visszaváltoznak az *érzékelés* misztériumává. Az egyfelől történeti, másfelől időindexeitől megfosztott archívokkal; (a nyolcperces Haydn szimfóniatételt „alátámasztó”) blankkal; megforgatott vagy éppen megállított képekkel; a vonatablak elfutó „örökmozijával”; szocio-és etnografikus igényeket is támasztó, széttartó asszociációs sorokat implikáló portrésorokkal; szintetizátoron elidegenített Bach-tételekkel; valamint szakrális rituálékkal szembeállított disznóviccekkel dolgozó montázsfilm *érzékelés*-misztériumának középpontjában az emberi arc mint a lét összefüggéseit magába gyűjtő és magából kisugárzó entitás áll. A mű vizuális montázs-szerkezetével párhuzamosan Erdély a zenei sávban inkább a hosszú elidőzés, valamint az ismétlés eszközeit preferálja (a zene vágásának és torzításának eszközével csak nagyon kevéssé és csak egy-egy ponton él). Úgy tűnik, hogy ami az arcnak, illetve a képsorok montázsából kirajzolódó szellemi arculatnak a hangzó párhuzamosa, az Erdély számára maga az érintetlen zenemű, s ennyiben a zenéhez szóló rejtett

szerelmi vallomásként is felfogható *Partita*, mindenféle filmzenei koncepcionalitáson messze túllépve, a zene ama metafizikus paradigmájához tartozik, amelyet filozófiai szinten nem Hanslick, hanem Arthur Schopenhauer fogalmazott meg (az 1850-es években épp harmadjára átdolgozott) *A világ mint akarat és képzetben*. Ha a képsornak hosszú és elmélyült munkára van szüksége a jelentésképződés és jelentéskioltás feladatának teljesítéséhez, akkor a zene mindezt mintha már örökké birtokon belül tudhatná.

A komplex és az egyszerű, a nagyszámú és az egyedi viszonyát másképpen közelíti meg Jeney *Roundja*. A Baross téri metróállomás kör alakú terében gyorsított felvételen hangyákként rajzó embertömeg madártávlatos képe a képernyőt 12 függőleges sávra osztó – mindig különböző kombinációkban felvillanó – montázsban jelenik meg (amelyet egyetlen félkört leíró, majd visszatérő svenk mozdít ki statikusságából). Ez a villódzó látvány egy három hangszerre komponált dodekafon (azaz 12 hangú) zenei anyaggal van összekapcsolva. A kép és a hang kapcsolatát itt mindenekelőtt az illusztrativitás problematizálása jellemzi. Mert a kérdés először is úgy merül fel, hogy vajon a tökéletesen kaotikusnak tűnő látvány nem rendelkezik-e éppúgy kérlelhetetlen, ámbár rejtve maradó törvényekkel, mint a zenei mintázat, ami egyúttal a képsávok felvillanásának törvényszerűségét is rejt. Már maga a hangszerelés is fontos szerepet kap az audio-vizuális koncepcióban: a hárfa, csembaló, zongora hármasa kiváló eszköz a képeken szerteszét futó, az arcok közelijét következetesen nélkülöző emberhad punktuális, tehát kollektívum helyett magányos pontokat láttató megragadásában; ráadásul a különböző ritmusban felvillanó 12 vertikális képsáv egyszerre emlékeztet a hárfa megrezdülő húrjaira és (a rajzás alapját adó tér világos volta miatt) a billentyűs hangszerek klaviatúrájára. Maga a dodekafon zenei szövedék pedig mindenekelőtt azzal jellemezhető, hogy nélkülözi a kezdet és a vég szegmenseit, s vibráló állapotzeneként egy átfogó „állapotkommunikáció” (Erdély Miklós) részesévé válik. E vég nélküliséget húzza alá a kamera egyetlen félfordulata is: hiszen az így feltárolt látvány valójában nem mozdul ki a korábbiából. A tanulság látszólag az *Amerikai anizs* eklektikus „tanításának” ellentéte, valójában parafrázisa: „Itt is, ott is, minden ugyanaz”.

Jeney filmjében – akárcsak a Maurer Dórával közösen készített *Kalahban* (1980) – a képi és zenei kommunikáció tökéletesen összeolvad egymással. Amit Zofia Lissa a filmzene általános érvényű jellemzőjeként említett, ti. a filmben a zene mindig *pars pro toto* (önnön műegészének, műfajának, stíluskörének stb. képviselője), az ilyen filmekben úgy módosul, hogy a hang és a kép immáron nem csak önnön tradíciótörténetére mutat, hanem még inkább egymásra: ahogyan „megpillantja” magát a hangban és „meghallja” magát a képben.



Round



Schuller Gabriella

**A játék hatalma: a hatalom újrajátszása
A BBS és a magyar neoavantgárd színház**

A magyar neoavantgárd meghatározó vonása a hálózatoság: Jól észlelhető, és ezt a történeti távlat is erősíti, hogy a neoavantgárd „hálózat” több kisebb közösségből tevődött össze, melyeknek határai nyitottak voltak egymás felé, tehát megvalósulhattott a csoportok és közösségek között bizonyos fokú átjárás és kommunikáció. A hetvenes évek végének, nyolcvanas évek elejének egyik ismert és meghatározó művészettörténeti fejleménye éppen az volt, hogy a kölcsönhatások manifesztálódtak a különféle művészeti médiumokban, elsősorban a filmben, a popzenében és a képzőművészetben.¹

Az alábbiakban egy ilyen kapcsolódási pontra, a BBS és a korabeli neoavantgárd színház összefonódásaira koncentrálok.

A hetvenes években a neoavantgárd színházi aktivitás az államilag támogatott és felügyelt színházak ellenpólusát képviselte. Az alkotók nem minden esetben a színház, hanem olykor a képzőművészet felől érkeztek; a teatralitás a performansz és a happening műfaja révén jelenik meg műveikben. Az ide sorolható társulatok és alkotók egyetlen közös eleme a hatalommal való szembehelyezkedés volt; a politikáról, illetve politika és színház viszonyáról meglehetősen eltérő módon gondolkodtak. A Dohány utcai Lakásszínház például szándékolatlan apolitikus volt, míg a Szegedi Egyetemi Színpad működése és előadásai a baloldali ideológiában gyökereztek. Nem csupán a világnézet, de a színházi nyelv tekintetében is vegyes csoportról volt szó. Jellemző módon a színház felől érkező alkotók inkább társulatban, előadandó drámákban és zárt reprezentációban gondolkodtak, míg a képzőművészeti háttérrel rendelkezők egyedül vagy ad hoc segítőkkel hajtották végre performanszaikat és happeningjeiket.

A nyolcvanas évek elejére az underground színházi vonulat több fontos személye és csoportja távozott az országból – egy részük önszántából, másokat kiutasítottak, Hajas Tibor pedig meghalt. A földalatti kultúra sajátos pozíciójának köszönhetően azonban e színházaknak és személyeknek gazdag hatástörténete lett, a nyolcvanas évekre mindinkább legendává váltak. Az *Aktuális Levél* például 1983–85 között több dokumentumot is közzétett a hetvenes évek alternatív színházi kísérleteiről (így a balatonboglári performanszok leírását, a Kassák Ház Stúdió–Dohány utcai Lakásszínház–Squat teljes kronológiáját), a *Sznob Internacional* pedig Najmányi László és Molnár Gergely (színházat is felölölő) munkásságának szentelt különszámot 1982-ben. A nyolcvanas évek elején tehát a kultuszképződés határozott jelei mutatkoztak a hetvenes évek földalatti kultúrája és színháza kapcsán, ami folyamatos virtuális jelenlétet biztosított számukra. Az alkotók természetesen nem érték be a pusztá emlékkörzéssel, többek között az Indigo csoport és a Jeles András vezette Monteverdi Birkózókör tevékenységében megfigyelhetők neoavantgárd színházi tendenciáik ebben az évtizedben is.

A BBS és a magyar neoavantgárd színház együttműködése háromféle formában valósult meg: 1. színházi csoportok, illetve alkotók játékfilmjei; 2. színházi előadások rögzítése, egy-egy csoport működésének dokumentálása; 3. a performansz és a happening színházi műfajait a filmmel együtt a képzőművészet szokásos műfajain való túllépésre használó alkotók. Minthogy néhány csoporthoz, illetve alkotóhoz többféle film is tartozik, célszerű, ha témánkat csoportonként (alkotónként) tekintjük át.

¹ Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 99.



Don Giovanni von Leporello

2 Halász Péter: Két séta gőzfürdő után, *Színház*, 1991/október–november, 7.

3 A társulat által összeállított archívumokban a film kapcsán a *Don Giovanni* – *Leporello*, illetve *Don Giovanni von Leporello* cím szerepel, míg a BBS-ben hozzáférhető, Dobos Gábor-féle változat elején csak *Don Giovanni* áll. Vö. *Aktuális Levél*, 11., *Színház*, 1991/október–november (melléklet), Buchmüller, Eva– Anna Koos: *Squat Theatre*, Artists Space, New York, 1996, 38, 214.

4 A bekezdésben következő sajátosságokra és példákra az alábbi kötet tanulmányai hívták fel figyelmet: Fawkes, Richard (ed.): *Opera on Film*, Duckworth, London, 2000.

A Dohány utcai Lakásszínház

Az Universitas Együttesből való kilépést követően Koós Anna és Halász Péter 1969-től a Kassák Művelődési Házban indítanak színjátszó csoportot. Ekkor készült előadásaikban Grotowski és Artaud elméletét és hatását is igyekeznek asszimilálni. Az illetékes elvtársak egy-két előadás után rendre betiltják a műveket, noha direkt politikai áthallások nincsenek bennük. A társulatra később jellemző módon, azaz rendező nélkül született első kollektív alkotásuk, a *Skanzen* bemutatója után, 1972 januárjában pedig nemhogy az előadást, de magát a társulatot is betiltják. S bár egy másik kerületben folyamodhattak volna újabb játszási engedélyért, úgy döntenek, Halász Péter és Koós Anna Dohány utcai otthonában tartják az előadásokat. A magántérbe való visszahúzódás mind Magyarországon, mind más szocialista országokban elterjedt volt, a Dohány utcai Lakásszínházat az teszi mégis különlegessé, egyedivé, hogy ezt a sajátosságot beépítették előadásaik esztétikájába. A nézők számára gyakran eldönthetetlen volt, melyek a megtervezett, eljátszott, színházi helyzetek, s melyek a valós élet spontán eseményei. Naplósínházukban próba nélkül, megbeszélés nyomán, napról-napra mást adtak elő, színházi krónikát vezetve életükről. Halász Péter tömör definíciója szerint: „kiszabadultunk a Grotowski-börtönből.”²

A *Don Giovanni von Leporello*³ című film kevéssel a csoport Magyarországról való távozása előtt készült, 1975-ben. A Balázs Béla Stúdió archívumában fellelhető változatát Dobos Gábor vágta meg 1983-ban; egy korábbi verziót még a készítés évében külföldre csempészték, további sorsa azonban ismeretlen.

A mű nem szabályos operafilm, bár a cím részben felkelt egy ilyen elvárást. Az operák megfilmesítése gazdag múltra tekint vissza a filmtörténetben: a némafilmek korában a hang rögzíthetatlensége dacára sok operafilm készült.⁴ Ezekben a filmekben a színészek az operaénekesek természetellenes testjátékát használták, de hang nélkül; a filmeket vetítéskor általában az adott operából, esetleg több operából vett részlettel, ritkábban a filmhez komponált zenével kísérték. A hangosfilm megjelenésével lehetőség nyílt a szereplők éneklésére, de hogy hang és test összekapcsolása a film médiuma esetében korántsem volt magától értőndő, azt a Marx testvérek *Botrány az operában* című (nem opera-, hanem) játékfilmje is mutatja, amelyben az operaénekes időleges némasága, illetve a szárnyaló ária dezartikulálódása éppúgy megjelenik, mint az énekhang vizuális képpé/jellé fordítása. Az operafilmeket a némafilm korszakában többnyire még színpadon, színpadi díszletek között vették föl. Később a kameramozgás és a diegézis már ismert filmes sémákat követ, csak a szereplők beszéd helyett énekelnek.

A *Don Giovanni* radikálisan különbözik bármiféle operafilmtől, mert a szereplők semmilyen formában nem imitálják az éneklést vagy a beszédet, nem tátognak (noha az utószinkron segítségével akár énekhangok alákeverésére is lehetőség lett volna), és testtartásukkal sem idézik az énekesek beállásait, illetve gesztusait. Mi több, a hangok még csak nem is egy-egy testhez tartoznak, az áriák olykor a jelenetek közben érnek véget. A kép és a hang tehát egymástól teljesen függetlenül bontakozik ki, csak a Don Juan toposz/mítosz ismerete teszi lehetővé, hogy némi kapcsolódást ismerjünk fel a filmen látható történések és az opera szűzsége között. Az érzékszervi ingerek izolálásának igénye a történeti avantgárd színházi kiáltványaiban fogalmazódott meg először; látvány és hang

egymástól való függetlenítése pedig Artaud színházesztétikájával vág egybe. (Artaud filmes írásaiban amellet érvelt, hogy a film – amelyen ő elsősorban a némafilmet értette – alkalmasabb médium színházesztétikai elvei megvalósítására.⁵) Nem tekinthetjük véletlennek épp az opera műfaj megidézését sem: az operában a hang a szó, az értelem fölé kerekedik, önnön anyagiságában válik az élvezet forrásává, vagyis újra a szövegcentrikus, az elhangzó szó értelmének illusztrálására épülő színházesztétika felmondásához, Artaud színházi írásainak egy sarokkövéhez jutunk.

A *Don Giovanni von Leporello* szereposztása (a film kutatható verziójában nem szerepel, itt csak a közreműködők civil neve van felsorolva) nem használja a Don Juan történetekből ismert neveket, hanem a történetre „ráépülő” epizódokra utal: például az ájulós apáca, törpe, koprofil stb.⁶ Hogyan kapcsolódik mégis a Don Juan toposzhoz a film? A kezdő képsorokon Breznyik Péter a folyóparton megismerkedik két nővel (Koós Anna és Kollár Marianne), akikkel innentől fogva triót alkot (a szereposztás is így említi őket: threesome); egy alkalommal látogatást tesznek a kápolnában várakozó nőnél, aki elájul, amikor meglátja őket; továbbá időről-időre láthatunk egy fa tetején ücsörgő, saját arcát egy kezítükörben méregető fekete ruhás nőalakot, aki feltehetően szintén vár valamire. Mindez könnyen megfeleltethető Don Juan promiszkuus történetének; pokolraszállása pedig egy blaszfémikus csavarral mint nekrofilia jelenik meg a film végén. Don Giovannié mellett van egy másik cselekményszál: egy nagycsalád (a gyermekek és a nő/anya hiányos öltözködését tekintve, kvázi őshorda) életének epizódjait láthatjuk, például a férfi hurok segítségével elejt egy nyulat, elfenekeli az egyik gyermeket, a nő meggyújt egy szőlőtőkét stb. Történetük néha egybekapcsolódik a Don Giovanni-szállal (például a nő bemászik a trió lakhelyéül szolgáló ház emeleti ablakán, a férfi ruháját széttárva szemérmét mutatja nekik, a gyerekek az ablakon kukucskálnak). E két, kvázi történetfonallá rekonstruálható, időnként egymást keresztező cselekményszál mellett számos, egy-egy jelenet erejéig felbukkanó kép és epizód szerepel (néhányik közülük többször is visszatér), amelyek közvetlenül nem vonatkoztathatók egyik történetre sem. Halász Péter például koldusként kéreget – csakhogy a földbe van ásva, ahonnan mindössze a feje és adakozásra váró keze látszik ki; a kamera hosszan mutatja, ahogyan egy alak (Donáth Péter) nagy élvezettel ürüléket fogyaszt; a film elején Breznyik Péter mint Don Giovanni a víz alatt fekvő várakozik, így flörtöl a két nővel. Az apró gegek köré csoportosuló képekből építkezés módszere a Lakásszínház előadásaiban is megjelent: számos előadás épült valamely mindennapi cselekedet kifordítására egy apró elem révén, illetve a részek montázsszerű illesztése nem adott ki egy kerek történetet (például az *Alíz és testvérei*, illetve az *Öt bohóctréfa* című előadások esetében).

A *Don Giovanni* a dadaista film hagyományát, azon belül a *Felvonásköz* narrációs technikáját idézi: noha megfigyelhetők narratív tömbök, az asszociatív szerkesztésen van a hangsúly,⁷ valamint a képek és ötletek áradata miatt egyik esetben sincs hiányérzetünk a szereplők némaságát illetően. Ugyanakkor fontos különbség, hogy míg Satie zenéje kifejezetten a *Felvonásköz*hez készült, kép és hang ritmusa egybeesik, addig a *Don Giovanni* esetében nincs ilyen kapcsolat. A *Felvonásköz*t alkotói egy performatív keretben kívánták elhelyezni: a *Relâche* című színházi est szünetében mutatták be először (a nézők egyébként az alkotók eredeti tervével szemben nem hagyták el a helyüket, hanem a filmvetítés kulturális kódjának megfelelően ülve maradtak zsöllyeikben). Hasonló szándék figyelhe-

5 Ld. Greene, Naomi: Artaud és a film: felülvizsgálat, valamint Schneller Dóra: Varázslat és film, *Metropolis*, 2000/3. 52–60, 62–69.

6 Buchmüller, Eva– Anna Koos, i. m. 214.

7 Bár a szálak kevésbé szétartóak Clair filmjéhez képest, a nézőnek a szokásosnál jobban meg kell dolgoznia a történetért.



Lakásszínház

8 „Bálint István utószava a Don Juanhoz (45 perc), amelyben a kövendég-zene szól. Fehér tollal borított férfi, fekete ruhás nő, tizenéves kislány. A nő hangtalanul beszédre tanította a gyereket, a férfi és a nő között ingerült párbeszéd zajlott, a férfi a kislány fülébe súgott valamit, táncolt vele, és tüzes botokkal vívott. A férfi és a nő visszavonult egy fasátorba, a kislány kint maradt a tűznél. (Bálint István, Kollár Marianne, Major Borbála.)” *Színház*, 1991/október–november, (melléklet), 3.

9 Leírásukat ld. a *Színház* tematikus számának mellékletében: *Színház*, 1991/október–november.

10 Erre enged következtetni az egyik szereplőnél lévő zászló és mini-májusfa, illetve a színpad háttere.



Élet-formák

tő meg a Lakásszínház esetében, még ha nem is egyetlen estébe sűrítve: a film forgatását megelőzően mutatták be a Lakásszínházban *Előszó a Don Juanhoz* című alkotásukat, a film forgatását követően pedig *Bálint István utószava a Don Juanhoz* címmel tartottak előadást. Előbbi az alkotók visszaemlékezése szerint a „Don Juan-téma első megközelítése volt”. Az esemény Maria Alcoforado levelei köré épült, amelyet Koós Anna alig hallható hangon olvasott fel, Breznyik Péter pedig sorról sorra megismételt. Mindketten a szoba távolabbi sarkában álltak, levetkőzve, miközben Kollár Mariann a filmben Don Giovanni attribútumaként szereplő palástban állt őrt. Befejezésül Mozart operájának nyitánya hangzott fel. Míg a Breznyik–Kollár–Koós trió ebben a formában átkerül a filmbe, annak egy meghatározó vonulatát adva, Bálint István utószava csak lazábban kapcsolódik az operához, a Don Juan mítoszhoz, illetve a filmhez. A történetek⁸ családi közegben, erős stilizációval mutatták be férj és feleség, illetve apa és lánya feszültséggel teli viszonyát, miközben a kövendég-zene szólt.

A Lakásszínház közösségként a BBS-ben készült két dokumentarista jellegű filmben is felbukkan. Az egyik Dobai Péter *Lakásszínház* (1975) című alkotása (amely egyébként nem az egyetlen, az underground kultúra szereplőire fókuszáló Dobai-mű), a másik Donát Páter filmje, az *Élet-formák* (1975). Mindkettő a csoportnak azt a sajátosságát domborítja ki, hogy életmódjukkal a hivatalos ideológia által sugallt, elvárt, támogatott identitásminták társadalmi alternatíváját valószínűsítették meg.

A *Lakásszínház* első fele dokumentumfilmszerűen mutatja be a Dohány utcai Lakásszínházat: látjuk a nézők gyülekezését, várakozását, az előadók készülődését, valamint az előadás két részletét (a *Halász Péter bábszínháza* és a *Madaras játék* című etűdöket⁹). Ezt követően egy számunkra láthatatlan személy kérdéseket intéz a csoport tagjaihoz, akik többek között színházuk lehetséges elitizmusáról (az előadásokat nem mindenki látogathatja, csak akiket ők meghívnak), és az őket *színházi* alkotásra ösztönző inspirációkról beszélnek. A film második felében május elsejei felvonulást, majd egy szabadtéri koncertet látunk, ugyanazon a napon.¹⁰ A film három szegmensét egy lány köti össze, aki mind a három helyen megjelenik – de egyszer sem szólal meg vagy néz közvetlenül a kamerába, mintha voyeurként követnénk őt, olykor el is tűnik a tömegben. A film a köztér ideológiai alapokon nyugvó politikai kisajátítása és a magánlakásba visszaszoruló kultúra közötti feszültséget érzékelteti a szembeállításuk révén; a lakáshoz képest mind a felvonulás, mind a koncert színhelyeül szolgáló helyszín impozáns méretű. Ugyanakkor a köztér kétféle módon jelenik meg: az ünnepen felvonultatott élőképek (például komplett kórházi ágyak, gáztűzhelyen fortyogó étel) szürreális, illetve a koncert fiatalokhoz kapcsolódó, szubkulturális világként (amelyet azonban önkéntes rendőrök felügyelnek).

A másik, a Lakásszínházat is megjelenítő dokumentarista jellegű alkotás Donát Páter *Élet-formák* című filmje. Donát az Egyetemi Színpadon került kapcsolatba Bálint Istvánnal, majd Halász Péterrel, és a megalakuló Lakásszínház alkotásaiban díszlettervezőként, olykor játszóként vett részt.

Az *Élet-formák* egymástól merőben különböző csoportokat mutat be, amelyek annyiban hozhatók közös nevezőre, hogy valamiféle kollektív identitás köré épülnek. Megszólal például egy női futballcsapat tagja, őt magát azonban nem látjuk, csak a csoport bemelegítését, játékát; a film bemutatja egy református gimnázium osztálytalálkozóját, de a legérdekesebb talán az a fiatalokból álló, 6–8 fős

csoport, akik egy kommuna alapítását, majd az eredeti elvek egy részének (például mindenki egyformán szeret mindenkit) kényszerű feladását mesélik el. A Lakásszínház tagjai egy titokzatos, rejtjelezetten felépülő szekvenciában jelennek meg. Egy cirkuszi kocsi körül bolyonganak, néha füst lepi el a képet, miközben a *Három nővér* című előadásuk hangsávja hallható. Ebben a lakásszínházi előadásban Breznyik Péter, Halász Péter és Bálint István egy dobogón ültek fehér ruhában; egy, a nézők számára láthatatlan nő (Koós Anna) súgta Csehov művéből Irina, Mása és Olga szavait, amelyeket a színpadon ülő férfiak színtelen hangon megismételtek, miközben uborkát ettek és szamovárból teát ittak. Bálint István visszaemlékezése szerint¹¹ az előadást szomorúság lengte be, mivel akkor már tudni lehetett, hogy emigrálnak, ami különös felhangot adott a Moszkvába vágódásról szóló szövegeknek. A film őrzi ezt a melankolikus hangulatot. A részlet további sajátossága az ezoterikusság, vagyis hogy csak a csoport tagjait és működését ismerők tudják azonosítani a látott személyeket, és mindezt összekötni a hallottakkal, míg a korábbi részekben viszonylag pontos eligazítást kapunk az adott csoport egyediségéről, a normától való eltéréséről. Ez a részlet tehát elűt a film korábbi részétől, de egybevág a neoavantgárról szóló diskurzusok egyik meghatározó áramlatával, az életvilág és művészet közötti határ eltörléséből következő ezoterikussággal:

A művészetté stilizált életvilág ikonográfiai dimenzióját, illetve tudásszociológiai feltételrendszerét alkotja az utalás kultúrája, melyben a művek között meghúzódozó privát világ tárgyai, hálózata, eseményei egy sajátos háttértudás alapját képezik.¹²

Donát filmjének lezárása a dokumentum, dokumentarizmus elvi problémáját vizsgálja: előbb egy bemondó szenvtelen hangon felolvassa a „dokumentarizmus”, illetve „objektivitás” szótári definícióit, majd egy olyan felvételt látunk, ahol emberi testhajlatok sejlének elő, de a superközeli plán elbizonytalanít minket a látvány pontos tárgyát illetően. A kissé didaktikus lezárás a Lakásszínház esztétikáját, a reális, valós eseménynek a színházi keretbe helyezését és eltávolítását idézi, amelynek illusztrálására Rajk László éppen a *Don Giovanni* egy képét hozza fel példaként. Eszerint a Lakásszínház egykori előadásában:

[...] a való világ és a nem való világ át- meg átszövi, és szemtelenül be is helyettesíti egymást. Ezért a legpontosabb kép talán Breznyik szeme a Don Juanban: a film elején azt látod a vásznon, hogy egy nyitott szemű férfi fekszik egy vizes, zsombékos területen. Hosszú ideig látod őt. Egyszer csak elkezd remegni a szeme, és végül kiderül, hogy ez a nyitott szem a lehunyott szem héjára van ráfestve. Ő tehát kinyitja a szemét, és most ugyanazt a szemet látod, amit az imént. És mégsem ugyanazt.¹³

Najmányi László és a Kovács István Stúdió

Najmányi László díszlettervezőként került a színház közelébe, első társulatát 1971-ben alapította Kovács István Stúdió néven. A *Császár üzenete* (1975) című film ennek az alkotói korszakának a része.

A Kovács István Stúdió előadásainak fő eleme a színház hangjátékba, illetve filmbe oltása volt: a legtöbb előadásban a színpadi történetekkel egyenrangú szerepet kapott a hangszórókból hallható narrátori hang. A narrátor szövege

11 Bálint István: Maszk a valóságban, *Színház*, 1991/október–november, 90.

12 Havasréti, i. m. 94.

13 Rajk László: Breznyik szeme. *Színház*, 1991/október–november, 49.

részben a konkrét színházi helyzetre reflektált, verbálisan megelőlegezve, rögzítve és értelmezve, hogy pontosan mi történik a színpadon és a nézőtérben. Azaz nem egyszerűen a színpad történéseit, hanem az előadást mint komplex performatív eseményt kettőzte meg, ennek esemény voltát emelte ki. Például:

Ez egy terem. A leeresztett, fehér vászon két részre osztja: egy kisebbre, és egy nagyobbra. Ön, ha eljött, én biztos vagyok ebben, a nagyobbik részben kapott helyet. Nagyszerű érzés egy tágas teremben ülni, beszélgetni a szomszédos székeken ülőkkel, és nézni az arcot, amely a fehér vásznon jelent meg. *(Táj teremben)*¹⁴

Az előadások dramaturgiájának része volt az is, hogy a történetek és a narráció időnként eltértek egymástól; ez a fogás a pártállam ideológiájától áthatott hivatalos közbeszéd és a mindennapi tapasztalat közötti szakadékra történő reflexióként értelmezhető, és nem volt példa nélküli a korszakban (ld. Szentjóbby Tamás *Kentaur* című filmjét, ahol kép és hangszáv között szintén feszültség van).

A Kovács István Stúdió előadásai többségében az elbeszélő hang akusztikus: a látható testet nélkülöző, hangjátékszerű megjelenésre ítélt, a hangot kibocsátó test nem jelenik meg látványként. Az akusztikus réteggel párhuzamosan azonban, színpadi cselekvések formájában, az előadás része egy vizuális dimenzió is, a helyzet tehát nem is annyira a hangjáték, hanem a film működési és befogadási körülményeit idézi. A filmnyelv hatása ezen kívül a játéktechnikában és a térszervezésben is érzékelhető. A nagy *Petőfi-film* című előadásban a színészek a filmekből ismert lassított mozgással mozognak; a *Kaland* című előadásban a kifeszített vásznon a filmes közeliket idézően testrészek nyúlnak ki (amelyek aztán egyszerű cselekedeteket hajtanak végre a térben mozgó színészekkel, például simogatás, etetés); a *Vakszimultán 2* dobozaiban a bent ülők látóterét a doboz képkivágata határozza meg. A mozi befogadási helyzetét megidéző előadásokban viszont a performatív keretre, a felvétel és a befogadás „itt és most”-jára helyeződik hangsúly, a színház (performansz) irányába tolvá el a mozt.¹⁵ A Kovács István Stúdió tehát nem csupán a színpadi jelrepertoárt bővítette más médiumokkal (film és hangjáték), hanem olyan befogadói helyzetet teremtett, amely e médiumok metszéspontjaként, egymásba oldásaként ragadható meg.

A *császár üzenete* forgatókönyvét Najmányi László és Breznik Péter (a Lakásszínház tagja) közösen írták. A közismert anekdota szerint, mivel nem kaptak elegendő pénzt, végül csak a film előzetese készült el. Ennek megfelelően a film menetét többször is a „Jön! Jön! Jön!” felirat, illetve stáblisták szakítják meg, máshol állóképek és az alattuk hallható mesélés/kommentár helyettesítik a felvételeket. (Ezek az állóképek, az ezoterikus kettős kódolás újabb példájaként, a Kassák Ház Stúdió és a Lakásszínház előadásairól készült fényképek.) Ugyanakkor a filmet hossza és a narratív zárlat miatt nem előzetesként, hanem játékfilmként percipáljuk; vagyis a mű a lepergése során tulajdonképpen saját eljövételét jelenti be.

Kafka művének megidézése nem példa nélküli a Kovács István Stúdió történetében: a csoport azonos című vizsgaelőadásában Najmányi olvasta fel Kafka szövegét, miközben a függőnyszerűen leereszkedő nejlónok mögött, egyre több sorban, a nézőkkel szemben helyet foglaló, a bizottsággal farkasszemet néző színészek váltak láthatóvá – metateátrális gesztussal visszajára fordítva így a doboz-

színházra jellemző nézői pozíciókat.¹⁶ Najmányi több vele készült interjúban is elmondta, hogy Kafka novellája számára a korabeli Magyarország metaforája volt, ahol a szürke unalomban legfeljebb várni lehetett a csodára.

A filmben kép és narráció viszonya csaknem végig a Kovács István Stúdió előadásaihoz hasonlóan strukturált: a diegetikus térben megjelenő szereplők nem beszélnek, a történetet mesélő női hang pedig nem azonosítható egyik látható alakkal sem. A szereplők némaságával szemben fölöttébb részletező viszont a hangkulissza: minden jelenet a szabadban játszódik, ennek megfelelően időről-időre különféle természeti zajok hallhatók, illetve (minden esetben az éppen adott látványt és történetet illusztrálva) tűzropogás, a szakállát simító Berg szőrének sercegése, lövések. Fontos szerepet kap a zene – a rockzenét és komolyzenét vegyítő hangsáv hangulata, ritmusa egybeesik a képekével, azaz dramaturgiai szerepet kap, megelőlegezve Najmányi és Molnár Gergely két későbbi közös projektjét, a TIT-ben tartott rock-történeti előadássorozatot és a Spions együtttest (Magyarország első punkzenekara), amelyek egyaránt a rockzene tömegeket mozgósító erejének felismerésére épültek.

A film első felében a narráció a történetekhez képest utóidejű, az enigmatikusnak tűnő események sorozata utólag nyer értelmet: Berg színész (Breznik Péter), a császár bizalmasa mindazok családját kivégzi, akik a haldokló császár üzenetének továbbítására rendezett versenyben indulnak, ily módon konkurál velük. Egy dramaturgiailag kiemelt pillanatban azonban a főszereplő Berg megszólal: a fikció logikája szerint a vele egy csónakban ülő férfinak olvasza fel suttogva a császár üzenetét, amely azonban nem más, mint Kafka hasonló című művének zárlata. Az utolsó két sort Berg a vízben úszva, egyenesen a kamerába nézve, az addig narrátorként funkcionáló nő hangján is megismétli. Berg hangja, szerepe ily módon paradox státuszba kerül: a jelenet értelmezhető úgy, hogy eddig is ő volt a történet narrátora, hiszen az elején megtudtuk róla, hogy nagyszerű nőimitátor. Ezt a feltevést megerősítheti, hogy később az ő ide-oda táncoló alakját követi a kamera, miközben a háttérben a jelenet tulajdonképpeni lényege, a kivégzések láthatók. Vagyis Berg/Breznik a többi szereplővel szemben képes a tér alakítására, illetve egyfajta metapozícióra. De értelmezhetjük Berg felolvasását és a női hangra átváltást a történetmesélés erőszakosan rendet teremtő, koherenciát építő voltára utaló jelzésként, illetve a film mediális adottságára, test és hang nem egybeesésére (a brechti V-effektusokhoz hasonló módszerrel) történő reflexióként is.

A filmben a narrátorhang történetté építi a látottakat. Akad azonban egy jelenet, ahol a látvány eloldódik a hangsávától. A palotán át magának utat törő hírvivőről szóló rész felolvasása közben egy idő után már nem a szöveget olvasó Berg, de nem is a hírvívő látható – helyette Halász Pétert mutatja a kamera, ahogy a Lakásszínház előadásából ismert módon féloldalasán lemeztelenítve áll egy mezőn, és a kalapjával babráll. A film e kitüntetett pontja demonstrálja, hogy a kultusképzés nemcsak az utólagos értelmezői diskurzusban, hanem már a kortárs horizonton is érzékelhetően megjelent a neoavantgárd kiemelkedő figurái kapcsán.¹⁷

A film végén a kortalanul, természeti közegben megjelenített mesevilággal szemben a korabeli Budapest látható: az Erzsébet-híd a budai vároldal felől, majd egy kamerának pózoló nő, miközben exponálás zaja hallatszik. A filmet idő-

¹⁶ Az erről készült fényképet ld. Najmányi László: *Downtown Blues Halász Péter emlékére*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006, 177. A *császár üzenete* című Kafka-szöveget a Squat Andy Warhol's *Last Love* című előadásának egyik epizódjában is használták. Ott nem a várakozás, hanem a kaotikus városi tér leírása szolgáltatta az apropót. Kafkán kívül az előadásba átmertődött Breznik jellegzetes tánca is, amelyet a filmben a halottak sírján való taposásként lehet értelmezni.



A császár üzenete

¹⁷ A kultusképzésről és a gurukról ld. Havasréti, i. m. és Müllner András: *Az anekdotáról*. Baksa Soós János és Erdély Miklós kapcsán, in Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyitvá-nosság Magyarországon*, Artpool – Kijárat, Pécs, 2003, 109–120.

¹⁴ Az idézet forrása a mű kézírata, amelyet Najmányi László bocsátott rendelkezésemre.

¹⁵ Pl.: „Én egy zártkörű vetítésen veszek részt, míg Ön a hangomat hallgatja. Lehet, hogy Ön nincs is a teremben. Akkor meg kinek beszélek? Talán a falaknak? Erről csak utólag győződhetek meg, miután véget ért a zártkörű vetítés. Persze, az is lehet, hogy én sem vagyok a vásznon mögött. Lehet, hogy a vetítés kezdetekor kimentem a teremből. Hangom a hangszórókból, és arcom a vásznon még alibinek sem jók. Lehet, hogy egy másik utcában járok, úgy időzítve mindazt, amit abban az utcában csinálni akarok, hogy a vetítés végére viszszaérjek. Persze, ebben az esetben tekintetünk nem találkozhat a vásznon, az Ön pillantása csak egy vetített arc pillantásával fonódhat össze. A zártkörű vetítést, ha van ilyen, én bármikor otthagylhatom, és a társaim is.” *(Táj teremben)*

ről-időre megszakító stáblistákhoz és feliratokhoz hasonlóan ezúttal is a fikcióhoz képest külsődleges világ/minőség tör a filmbe. A záróképet megelőző, a fikciós keretet lezáró jelenet is ide vezet át: az utolsó snittben a felsorakozott szereplőkön pásztáz végig a kamera, akik között felfedezhetjük a meggyilkolt szereplőket – ahogy a színházban szoktak a színészek felsorakozni a tapsrendre. A film narratív csavarjai (a megjelenített fikcióhoz képest külsődleges világ integrálása a filmbe) a Klein-kancsóhoz hasonlatossá teszi a szerkezetét. Najmányi személyes visszaemlékezése szerint a befejezett úgynevezett vörös faroknak szánták, hogy a film átjusson a cenzúrán (mint tudjuk, nem így történt, a rendszerváltásig dobozban pihent).

A Stúdió K. és a Szegedi Egyetemi Színpad

A hetvenes évek színházi kultúrájának egyik fontos szegmensét azok az újbaldali színházi csoportok alkotják, amelyek kívül álltak az államilag támogatott hivatalos színházi struktúrán, szembekerültek annak ideológiájával, jellemző módon azonban tagjaik nem tartoztak a neoavantgárd alkotói egybefűző hálózathoz. Tevékenységük a neoavantgárd színházhoz hasonlóan a szövegcentrikus és pszichológiai realista alapokon nyugvó színházi kód alternatíváit kutatta. Ha a speciális magyar helyzet nem tette volna zárt szubkultúrává a neoavantgárd szcénát, e csoportok a neoavantgárd színház történetének részeként kanonizálódtak volna (ahogy nyugaton történt) – ezért indokolt itt szót ejteni róluk.

Az egyik ilyen társulat a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad volt. A társulat előbb a magyar színpadon korábban bemutathatatlan művek színrevitelével keltett figyelmet (a hatalom, jellemző módon, többet engedett meg vidéken és az „amatőröknek”, mint a budapesti állami színházakban), majd az újbaldali ideológiáját közvetítő politizáló előadásokat készített, továbbá – részben fesztiválélményeik hatására – a közönséggel való közvetlenebb konfrontáció/kommunikáció és kapcsolatteremtés formáit kutatta. Szomjas György *Gyakorlatok* címmel forgatott rövidfilmet a társulat részvételével 1973-ban. A film azt mutatja be, ahogy egy világpolitikai eseményhez kapcsolódva – a chilei baloldali népi hatalom ideiglenes megérősödése a március 3-i választásokat követően – a tagok (kvázi élőújságként) az adott politikai helyzet adekvát színházi megjelenítését keresik gyakorlatok, improvizációk segítségével. Sem a film stáblistája, sem a BBS katalógusa nem jelzi, hogy konkrétan melyik színházi csoportról van szó. Nem kizárt, hogy ez az elhallgatás a politikai helyzetből következett: a hatalom 1973-ban keményen megtorolta a március 15-i megemlékezéseket, mivel a megelőző év ünnepségei az akkori politikai berendezkedés kritikájára adtak alkalmat. A megtorlásoknak Paál Istvánék is áldozatul estek. Betiltották *Petőfi rock* című előadásukat, amelynek szövegkönyvét 1848-as lehallgatási jegyzőkönyvekből, Petőfi naplójából és néhány verséből állították össze, valamint (az örök forradalom eszméjének megfelelően) rockzenei betéteket is használtak benne. A játék ciklikus szerkezete lehetővé tette, hogy a nézők csatlakozzanak a farmeres-tornacipős játésszókhoz. (A helyzet paradoxona, hogy az előadás egy olyan pályázatra készült, amely a március 15-i megemlékezéseket szervezett mederbe terelő, átgondolt intézkedéssorozat része volt.) A megtorlások keretében ezen kívül rendőrségi eljárást kezdeményeztek a társulat egyik meghatározó személyisége, Dózsa Erzsébet ellen is, aki a szegedi ünnepből spontán fejlődött tömegmegmozdulás során nyilvánosan elszavalta a *Tűz márciusa* című Ady-verset. Paálit koholt vádakkal hamarosan eltávolították a színpad vezetéséből.



Gyakorlatok



Woyzeck

pincehelyiség falánál állva-vándorolva követték az eseményeket, amelyek olykor párhuzamosan zajlottak a tér több pontján; továbbá a játésszók bizonyos részekenél aktivizálták a nézőket is, például kórtáncba vonták őket. Ezek az esztétikai jegyek ismerősek lehetnek számunkra a neoavantgárd happeningekből és a Lakásszínház előadásaiból – amelyek azonban soha nem jutottak el annyi emberhez, mint a Stúdió K.

Fábry Péter (szintén a társulat tagja) *Térmetszés* (1979) címmel készített játékfilmet a színház tagjainak részvételével. A film története szerint a buszsofőrként a munkások mindennapjait élő Bélát szociológiai kérdezőbiztosok keresik fel a

Szomjas filmje nem véletlenül viseli a *Gyakorlatok* címet. A Szegedi Egyetemi Színpad előadásai újbaldali ideológiára épültek, de ezt soha nem a filmben látható módon, az agitprop élőújság közvetlenségével, a napi eseményekre reagálva tették. Szomjas műve inkább egy vágyképet jelenít meg – milyen lenne, ha a csoport ebben a szellemiségben készíthetné bemutatóit, és azt rögtön a nézők elé is tárhatná. A gyanút, hogy a mű szituációs dokumentumfilm, a Sebő együttes jelenléte erősíti (zenével kísérik a gyakorlatokat), mivel ők nem voltak tagjai a Paál vezette csoportnak.¹⁸

A színházi aktivitását az újbaldali ideológia keretében kifejtő másik korabeli csoport a Stúdió K. volt. A társulat az Orfeo Bábegyüttes színházi szekciójaként működött, nevüket 1974-es kiválásukkor vették fel. A csoport vezetője, Fodor Tamás az Universitas tagja volt, ahonnan Halász Péterrel egy időben távozott. A Stúdió K. és a Lakásszínház több ponton érintkezik egymással: az egyik a kommuna életforma választása, ami nem csupán a társadalmi keretek újrarendelését, hanem a színházi alkotás kollektivizálását is lehetővé tette. A Lakásszínházal szemben viszont a Stúdió K. jóval demokratikusabb alapokon működött: előadásaikkal a fiatalokat és a pedagógusokat célozták meg, megtekintésükhöz nem volt szükség konspirációra, részben azért, mert nyilvános terekben játszottak. A másik sarkalatos pont a politikai elkötelezettség: mint a bevezetőben említettem, a Lakásszínház tudatosan szabotálta a politikai dimenziót. A Stúdió K. ezen kívül Halászzékkal szemben zárt reprezentációban, azaz megjelenítendő történetben, eljátszandó figurákban gondolkodott. A visszaemlékezések szerint

egyébként a két csoport rendszeresen látogatta egymás előadásait, és jókat vitatkoztak.

A BBS archívumában két film kapcsolódik a Stúdió K.-hoz. A *Woyzeck* (1979) a hasonló című, 1977-ben bemutatott, a korszakban kultikussá vált előadásukat rögzíti. Szirtes András, a film rendezője maga is a társulat tagja volt, ezzel párhuzamosan végezte a Filmművészeti Főiskolát. A felvétel az egyik előadáson készült, a tér kialakításának és a dramaturgiának köszönhetően a nézők reakcióit is őrzi. A *Woyzeck* jelentőségét a játéktér és nézőtér kőszínházban megszokott viszonyának megbontása adta. A nézők a

¹⁸ Mivel semmiféle stáblista nincs a film végén, elképzelhető, hogy a játésszók közül néhányan nem a csoport tagjai; a rendelkezésre álló csekélyszámú dokumentum alapján mindössze Paál István, Dózsa Erzsébet, Árkosi Árpád, Ács János azonosíthatók; ők ekkoriban egytől-egyik a Szegedi Egyetemi Színpad meghatározó személyiségei voltak. Sebő Ferenc 1971–1973-ig a 25. Színház tagja volt.



Térmetszés

munkások életével foglalkozó kérdőív kitöltésére – a mű nyilvánvaló szándéka, hogy az efféle felmérések hiábavalóságát leleplezze. A kérdezőbiztosok ugyanis nem Béla válaszait rögzítik, hanem neki kell választani a felkínált válaszlehetőségek közül, így tehát élete, vágyai, sikerei nem jeleníthetők meg. A cím elsősorban a diegetikus tér folyamatos, gyakran egyazon jeleneten belüli felszabdalására utal, aminek következtében a valóság, álom és fikció szintjei (utóbbi egy színházi előadás formájában) elkülöníthetetlenek lesznek egymástól, folyamatosan egymásba oltódnak, így vált át Béla reggeli készülődése egy mások által nézett, színpadon zajló előadássá. A térmetzés megjelenik a képfelület manipulálásában is: úgymint kitakaras, egy másik képnek a képbe illesztése/vágása, szövegeknek és ábráknak a szereplőkre vetítése – ezek a manipulációk leginkább a médium tudatosítását szolgálják, akárcsak az egyéb filmnyelv-specifikus eljárások (például stop-trükk, képkimerevítés, egész szekvenciák megismétlése). Mindez ugyanúgy a valóság objektív leképezésének lehetetlenségéről beszél, ahogy a történet szintjén az előre gyártott, választásra kínált sablonválaszok. Erre utal az a jelenet is, ahol Béla meglesettből meglesővé válik: a feleségét munkahelyén, egy Centrum áruházban keresi fel; egy hosszan kitartott jelenetben tekintetük a tükörben találkozik, amelyben azonban a nő torzan látszik. A térmetzés-koncepció a panel életforma kritikus felülvizsgálataként is tetten érhető: egy többször visszatérő jelenetben egymás mellett, közös térben, egy bérház udvarán jelennek meg olyan szereplők és párbeszéddek, amelyek nyilvánvalóan külön lakóterekhez tartoznak (mintha eltűntek volna az őket elválasztó falak); máskor a fölfelé haladó kamera bekukkant egy tízeletes lakóház egymás fölött lakó szomszédjainak az életébe; végül egy szintén többször ismétlődő képsor tízeletes házgyári épület kicsomagolását mutatja, ahogy egy gigantikus méretű függöny lehull róla (à la Christo). A film tehát Szentjóbgy Tamás *Kentaurjához* (1975/1985) és a Jeles András rendezte *Álombrigádhoz* (1983) hasonlóan a médium jeltudatos használatával, illetve a narráció menetének megakasztásával a „munkáshatalom” és „munkásállam” hazug ideológiáját bírálja, de a munkásság helyzetét itt nem a termelés helyszínéül szolgáló gyár, hanem lakótere határozza meg.

Jeles András és a Monteverdi Birkózókör

A Jeles András vezette Monteverdi Birkózókör a dramatikus szöveg, néző, színészi játék, színházi épület és játéktér – vagyis a scenika csaknem összes eleme felől igyekezett megújítani a színházat a nyolcvanas években; egy olyan időszakban, amikor a „másszínházra” inkább a pangás volt jellemző.¹⁹ Az együttes három előadása közül kettőnek, a *Drámai események* (1985) és *A mosoly birodalma* (1987) címűeknek készült videó-változata a BBS-ben.

A Stúdió K. Szirtes András-féle *Woyzeck*jével szemben ezek a videó-változatok nem nézők részvételével zajló előadásokat rögzítenek. A játésszók az eredeti játéktérből egy másik térbe kerültek át: a *Drámai események* gazza benőtt romok közé, *A mosoly birodalma* egy színpadra, amelyen azonban a megszokotthoz képest 180 fokkal elfordítva folyik a játék, így kulisszájaül az üres nézőtér és a színpadot keretező függöny szolgál. A művek ennyiben inkább az előadások tévéjáték változatának tekinthetők, különösen a *Drámai események*, amelyben a vágások inkoherenssé teszik a tér és idő folytonosságát. A videó-felvételreceptiója alapján azonban kiderül, hogy Jeles színházi tevékenységéhez kapcsol-

lódo, azt valamiképpen dokumentáló műveknek szokás tekinteni őket. Ennek oka abban keresendő, hogy az előadások részben a filmnyelvhez közelítették a színházat; vagyis ha filmként néznénk őket, éppen ez a csavar veszne el.

Milyen sajátosságról van itt szó? Az előadások közös vonása a színészi test–hang–dramatikus személy (a színházban általában evidens) egységének megbontása, a verbális és képi dimenzió diszkontinuitása, a cselekménymenet elidegenítő hatású szétértelmezése. A dramatikus személyek jellemzőivé olyan tulajdonságok válnak, amelyeket az előadás teremt számukra, hiszen a kiindulópontként használt dramatikus szöveg alapján sem pszichológiailag, sem textuálisan nem motivált az adott módon való megjelenítés. A továbbiakban a *Drámai események* példáján szemléltetem mindezt.

A *Drámai események* Dobozy Imre *Szélvihar* című drámája nyomán készült. Az 1957-ben írt mű az '56-os forradalmat egy falusi tsz-közösség és egy tanyasi család történetén keresztül jeleníti meg, és szélsőséges ideológiai elkötelezettségről tesz tanúbizonyságot az '56-os forradalmat leverő politikai hatalom oldalán. Az előadás fő szervezőelvűvé a látvány és hang, valamint a szöveg értelmi-érzelmi dimenziói és az előadás akusztikus rétege közötti diszkontinuitás válik. Dobozy propagandaművében élettelen, valószerűtlen, groteszknak ható dialógusok vannak: a szereplők minden mondata a propagandisztikus télosznak alárendelt; valamennyien egydimenziós papírmásé figurák, akikkel nem lehet azonosulni. Erre az előadás azzal játszik rá, hogy a színészek (a Narrátor kivételével) az értelmi hangsúlyozást teljesen mellőzik, és többnyire érzelmi hangsúlyaik sem felelnek meg az adott szituációnak, továbbá minimálisra redukált a mozgásuk és a mimikájuk. A szereplők egymásnak címzett megszólalásaikban nem néznek egymás szemébe, még a legdrámaibb pillanatokban sem – ha egyáltalán ránéznek a másik szereplőre, csak jókora fáziskülönbséggel emelik oda a tekintetüket; arcuk kifejezéstelenül a semmibe réved. Ez főleg a történetvezetés szempontjából érzelmi csúcspontoknak számító jelenetekben válik furcsává, idegenné és ebben az értelemben komikussá. A referencialitást feltételező karakterépítés helyett – mikor a színész pszichológiai motivációt keres a figura ok-okozati láncként értelmezett cselekedetei mögött – többszörös eltávolításokkal élő játékmóddal találjuk szembe magunkat, amely a dramatikus alakok hitelenségét, a számukra kreált hazug nyelvi világot és a valótlán szituációkat egyformán leleplezi.²⁰ (A szereplők egyébként szedett-vedett, sem egymáshoz, sem a darab fiktív idejéhez, sem az előadás korához nem passzoló, elnyűtt, néhol szakadozott ruhadarabokat viselnek.) Az időről-időre felhangzó komolyzenei betétek mindig egy magasabb dimenzióknak a beszüremkedéseként jelennek meg a szereplők életében. Leghatásosabb a zárójelenet: Mozart *Requiem*jének *Dies irae* tételére a színészek lassan vetkőzni kezdenek, mintha korábbi bebábozódott lényüket-létüket hagynák hátra – a kép kifehéredik, illetve időről időre kimerevedik. (A színházi előadásról szóló kritikus beszámoló szerint a megmerevedés, képkimerevítés – ami a színház helyett sokkal inkább a filmnyelvhez kötődik – az előadásban is megjelent. E szövegekből az is nyilvánvaló, hogy a film az előadásban is használt mimikai, gesztikus, kinezikai, proxemikai rendszerre épül.²¹)

Ha Jeles András későbbi színházi rendezéseinek kontextusában tekintjük e műveket, egy, a színészi játékkal folytatott következetes kísérlet kezdőpontját láthatjuk benne, amely egyfajta „eszköztelenítésre”, a pszichológiai realista játékmód ellehetetlenítésére irányul.²² A *Drámai események* és *A mosoly birodalma*



Drámai események



A mosoly birodalma

20 Az előadás címe is innen származik: a szókapcsolat az '56-os forradalom megnevezésére szolgált a Kádár-rezsim hazugságokra épülő, kettős kódolású nyelvezetében.

21 Ld. Koltai Tamás: Szellem a palackból. *Élet és irodalom*, 1985. december 6. és L. L.: Kísérlet szövegértelmezésre. *Somogyi Néplap*, 1985. december 20., valamint két rádióműsor leírata, amelyek az OSZMI-ban kutathatók.

22 Az előadás e kontextusban való értelmezéséhez ld. Jeles András rendezéseivel foglalkozó frásomat: Schuller Gabriella: A színészi test Jeles András rendezéseiben, in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színház történetek*. Alternatívok és alternatívák, Balassi, Budapest, 2008, 337–352.

19 A másszínház fogalma Bérczes Lászlótól származik, aki a politikai jellegű, a dobozszínház alternatíváit is kutató hetvenes–nyolcvanas évekbeli magyar törekvéseket illeti ezzel a kategóriával. Bérczes László: Másszínház Magyarországon I–III., *Színház*, 1996/3. 42–48; 1996/4. 44–48; 1996/5. 43–48.

23 Balassa Péter: A nyolcvanas évek magyar művészetéről, *Jelenkor*, 2003/12. 1155–1156.

24 György Péter: *A néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000, 109.

25 Antonin Artaud-nak nem csupán úttörő szerepe volt, de minkét irányzat fellelhető életművében. Előbbihez lásd a Könyörtelen Színház ideájához kapcsolódó írásait, utóbbira példák hangjátékai, különösen az 1947-ben rögzített (de csak 1972-ben adásba került) *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (magyarul: Istenítéssel végezni, *Theatron*, 2007/ősz-tél, 53–74). A kérdéshez részletesebben ld. Finter, Helga: Antonin Artaud és a lehetetlen színház. A kegyetlenség színházának öröksége. *Theatron*, 2007/ősz-tél, 93–110.

26 A kiindulópontot Didier Anzieu elméleti munkássága jelenti, aki Lacan elveit egy kifejezetten akusztikus keretben értelmezte újra. Míg Lacan az öntudat első csíráinak jelentkezését egy vizuális élményhez kötötte és az egész alakos testképpel való azonosulásban jelölte meg, Anzieu szerint ez egy korábbi stádiumban, elsősorban a hangin-gerek révén alapozódik meg. Anzieu az én mentális képzetét énbőrnek (moi-peau) nevezte, amelynek legkorábbi formája a szonorikus burok. Az emberi hang dehumanizálása ezt a szubjektum létesülésének gyökerét jelentő, projektált hang-testképet fenyegeti. Bővebben ld. Finter, i. m.

27 Žižek, Slavoj: Az inherens törvényszerűség, avagy a hatalom obszcenitása. *Thalassa*, 1997/1.

esetében ennek legfőbb eleme a színházi előadás fonocentrikus építményének megbontása, az emberi hang idegenségére való rámutatás, amely egyszerre artikulál politikai állásfoglalást és kérdez rá a nyugati színház humanista határaitra.

A politikai állásfoglalásként való interpretáció az '56-os hagyomány és emlékezet korabeli problematikusságára hívják fel a figyelmet.

[...] a *Drámai események* [...] a téeszparasztság, az akkori, a tegnapi és a holnapi Magyarország valóságos világáról, a szociális elnyomódás nyelvéről beszélt. Volt az egész előadásnak egyfajta álló metafizikai sugallata, hogy a kis parasztocskáknak mindig rossz lesz, soha nem fognak megtanulni épelméjűen gondolkodni, beszélni, nem tudnak rendesen artikulálni. Az artikuláció tragédiájáról beszélt a *Drámai események*, és ezzel valami hihetetlen dolgot dobott be szellemi közegébe, ezt tudniillik a saját értelmiségével szemben is mondta Jeles.²³

A Monteverdi Birkózókör nem pusztán a hajdani reformkommunista, demokratikus szocialista '56-percepciót és -hagyományt nem osztja, hanem az egész értelmiségi történelemképet és artikulációt tartja hazugnak, kevésnek. [...] nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a nyelv, amelyen '56 is zajlott, „alulnézetből” csak így artikulálható.²⁴

Az emberi hang a polgári illúziószínházban vokális maszkként (vokális perszónaként) működik: az ösztönök pulzálásával átítatott test és hang egyetlen, statikus „én” látszatává redukálódik, aminek részben a szövegmondás a támasztéka. A hang magnetofonokkal, erősítőkkel, hangszórókkal történő manipulálása új fejezetet nyit a hang teátrális potenciáljának kibontásában és a hangtestek (a hangok által keltett mentális testképek) teremtésében. Talán nem véletlen, hogy ezzel egy időben jelenik meg a hang testi alapokhoz való visszatérítésének igénye.²⁵ Mindkettő lényege a hang önálló anyagsággal rendelkező médiumként való felmutatása, továbbá a szubjektum alapjaira mért csapás azzal, hogy létesülésének akusztikus alapjaihoz vezetnek vissza.²⁶ A hang és lélegzet így végre megszabadul a metafizikus asszociációktól:

Igaz, hogy a saját beszédünk hallgatása, a s'entendre parler, megalapozza a beszélő szubjektum áttetsző jelenvalóságának illúzióját, azonban nem a hang-e az, ami aláaknázza, méghozzá a legradikálisabb módon a szubjektum jelenlétét és transzparenciáját? Hallom magamat beszélni, de akit hallok, az soha nem teljesen azonos önmagammal, hanem egy parazita, egy idegen test a saját szívemben. [...] Mint ilyen, a hang se nem élő, se nem halott: alapvető fenomenológiai státusa inkább az élőhalotté, egy kísértetszerű jelenségé, amely valahogy túléli saját halálát, azaz a jelentés elhalványulását.²⁷

Jeles színháza a nézői attitűdöt is megújítja: az előadásokban a referenciális helyett a performatív funkció kerül előtérbe. A történettel vagy perszónázzsal való nézői azonosulás szokott menetei ellehetetlenülnek, a befogadó másféle figyelemmel fordul az előadás felé: nagyobb szerepet kap a jelrendszerek anyagisága, a kivitelezés módja.

Performerek

A magyar neoavantgárd színházi tendenciáinak egyik fontos szegmensét jelenti a performansz-, akció- és happening-művészet megjelenése Magyarországon a hatvanas évek végétől. Az ide sorolható alkotók közül többen is készítettek filmeket a BBS-ben (Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, az Indigo csoport tagjai). Műveik elsősorban a performativitás kategóriájában érintkeznek/hozhatók közös nevezőre színházi tevékenységükkel; soha nem performanszok, akciók, happeningek dokumentációjáról van szó.

Tágabb perspektívában szemlélve, a performansz- és happening-művészet hatvanas évekbeli áramlata egy kulturális átmenet részének tekinthető.

Amíg a történelmi avantgárd mozgalmak a színház, a kulturális performanszok más, performatívabb műfajaivá való átalakításának, valamint más művészeti ágak és a kulturális performanszok egyéb formáinak teatralizálása útján próbáltak egy performatív kultúrát teremteni, addig az úgynevezett neoavantgárd a hatvanas évek óta úgy próbálja megvalósítani ezt a célt, hogy nemcsak a színházat változtatja át a kulturális performanszok más, performatívabb műfajaivá (amit egyébként mindig megtesz), hanem a kulturális performanszok különböző fajtáit is átalakítja művészi performanszokká; a végeredménnyel szemben a létrehozás performatív módusát tünteti ki, a színházban hétköznapi performatív aktusokat állít ki és ismételt vég nélkül – vagyis egy jövőendő performatív kultúra performativitását állítja előtérbe.²⁸

A filmek egy része, a performanszokhoz, akcióművészethez, happeningekhez hasonlóan, a mindennapi élet kreatív potenciáljára mutat rá; történeteik „egy bizonyos műfajhoz vagy tudományterülethez nem hozzárendelhetőek, hanem olyan átfogó élet- és cselekvés-összefüggésekben jelennek meg, mint később Michel de Certeau-nál”²⁹. Erdély Miklós *Vonatút* (1981) című filmjében nemcsak a kamera mint technikai segédeszköz által lehetővé tett képi trükkök és ötletek, hanem a vonatkozás szokott történetei (büfézés, fel- és leszállás, kártyázás, ablakon nézelődés) is kreatív tapasztalatként, a kreativitás forrásaként tűnnek fel. Enyedi Ildikó *Flirt* (Hípnózis) (1979) című alkotása hipnotizálást mutat be – egy férfi hipnotizálja az alkotót, aki látszólag hípnózisba merül, majd feléled, bár a lényeg (hogy a kamera jelenléte dacára sikerült-e elengednie, átadnia magát a folyamatnak) tulajdonképpen ellenőrizhetetlen a befogadó számára. Hajas Tibor *Öndivatbemutatója* (1976) a Moszkva téren tartózkodó embereket emeli ki a mindennapiságból, dekontextualizálja a hangmontázs, illetve a háttér megváltoztatása segítségével. A Hajas Tibor által írt, Molnár Gergely, Najmányi László és Erdély Miklós által felmondott hangsáv mondatai a szereplők spontán cselekedeteit eltávolítják, bekeretezik, mintha az illető az ő utasításait követve „viselkedne”, pózolna a kamerának; ugyanakkor a néző számára nyilvánvaló, hogy a csak hangjukkal, illetve csak testükkel szereplő aktorok nem egy térben tartózkodtak a felvételek idején. A háttér eltüntetése, a semleges környezet megteremtése sötét színű háttér és padló segítségével történik, ami azonban (amint egy fentről lefelé tartó svenk leleplezi) nem egy stúdió belseje, hanem a Moszkva téren felállított díszletfal és díszletpadló csupán. A film meggyőzően demonstrálja: ennyi is elég

28 Fischer-Lichte, Erika: Határátlépés és cserekereskedelem. Utban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely*, 2003/4–5. 40.

29 Uo. 31.



Flirt



Öndivatbemutató

30 Shoshana Felman a pszichoanalízis értelmezői keretét mozgósítva a beszédaktusban részt vevők testének destabilizáló erejére hívja fel a figyelmet. Felman, Shoshana: *Le scandale du corps parlant*. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues, Seuil, Paris, 1980, 126–132.

31 Egyes kritikák szerint a társadalmi nemi szerepek patriarchális leosztása a freudi elméletbe is „átmentődött”: Luce Irigaray vélekedése szerint, minthogy Freud nem vizsgálta saját társadalmi beágyazottságát, a freudi keretben pszichoanalízisnek alávetni egy nőt nem más, mint a patriarchális társadalmi normákhoz igazítani. Ld. Irigaray, Luce: A diskurzus hatalma, a nőség alárendeltsége, in Csabai Márta – Erős Ferenc (szerk.): *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*, Új Mandátum, Budapest, 1997, 225–232.

32 Freud, Sigmund: A vicc és viszonya a tudattalanhoz, in uő: *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 23–251.

33 Ezen szempont alapján vizsgálja Müllner András írása is a neoavantgárd művek (köztük Erdély filmjei) performatív hatékonyságát. Müllner András: A „puszta élet” fikciója. Performatívumok működésmódja magyar neoavantgárd művekben. *Theatron*, 2007/tavaszi-nyár, 91–99.

34 A kérdésről, a két oldal vitájáról részletesebben ld. Cuiller, Jonathan: Jelentés és iterabilitás, in *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 154–190., valamint Rozsnyai Bálint: A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája. *Helikon*, 1994/1–2. 165–173. és Derrida, Jacques: Korlátolt felelősségű társaság abc (részletek); Utószó: egy vita-etika felé. *Helikon*, 1994/1–2. 174–190.

ahhoz, hogy a mindennapi élet egy szegmense művivé, modellé, művészetté avanszájon.

A kultúra jelzett performatív fordulatának jeleként értelmezhető, hogy a performansz-művészettel párhuzamosan a nyelvelmélet (ld. beszédaktus-elmélet), az antropológia (ld. a kulturális performansz Milton Singer-i definícióját) és irodalomelmélet is kitüntetett figyelemmel fordult a kérdéskör felé a hatvanas évek elején. Ezek közül a performatív beszédaktusok több BBS-filmben is szerepet kapnak. Ide sorolhatjuk Enyedi Ildikó már említett alkotását, hiszen az ülést vezető terapeuta főként a verbális szuggesztió eszközét használja. Erdély Miklós *Partitájában* (1974/1988) a verbális réteg a viccmesélés beszédaktusára és dramaturgiájára épül. A vicc speciális műfajnak mondható abból a szempontból, hogy következményeit tekintve performativitása áthatóbb más beszédaktusoknál, a film nem tudja pusztán „ábrázolni” a viccmesélést, a néző vérmérséklete szerint reagálni fog (nevet vagy éppen faviccnek találja, amit hallott, míg Enyedi alkotása esetében nem esünk hipnózisba). Ugyanakkor ezek a filmek mintha a beszédaktusok Austintól származó elméletének kritikusaihoz hasonló attitűddel viszonyulnának a jelenséghez. Láthatunk sikerületlen beszédaktusokat: a film vége felé több, különböző személy által elmondott csattanó van egymás mellé vágva, amelyek azonban az előzmény nélkül értelmüket veszítik, illetve az egyik nőnek nem jut eszébe a vicc, gondolkodási időt kér. Erdély filmjében a látvány túlnyomórészt független a hangsávtól, a néző egyéni fantáziáján múlik, asszociációk sorba rendezi-e őket, létesít-e közöttük kapcsolatot. Időről-időre megjelennek azonban a viccet mesélők is: amint viccet mesélnek, vagy nézelődnek, nevetnek, a többiek hallgatják, szempillantásokat váltanak egymással. A testi jelenlét értelmében vett performativitás és ennek a verbális beszédaktushoz pluszként adódó kimeríthetetlen többletjelentése (amely leírhatatlanná, megalapozhatatlanná teszi a beszédaktust³⁰) még nagyobb szerepet kap Enyedi filmjében. Ahogy a cím is mutatja, a társadalmi nemi szerepeknek köszönhetően a szituáció és annak pszichoanalízis-történeti beágyazottsága egy másik értelmezési keretet nyit meg a helyzet leírásához, nevezetesen a flörtölését és a nemi különbséget. Freud, aki kezdetben a terápiás dívány és az asszociáció helyett még speciális pontok masszázst és hipnózist alkalmazott, sokat merített Charcot tanaiból és munkásságából. Charcot Párizsban, a Salpêtrière-ben nyilvános demonstrációk során szemléltette az egybegyűlteknél a hisztéria tüneteit és a kórokra vonatkozó elméletét, hipnózisba merítve a (túlnyomórészt női) betegeket. E nyilvános demonstrációk kapcsán egyrészt azok színházi szituáltságát, másrészt a patriarchális-medikai férfitekintet működését emeli ki a szakirodalom.³¹ Freud viccről szóló tanulmánya egyébként a viccet, trágárságot és udvarlást egyazon szexuális jellegű impulzus különböző fokozatú verbális elaborálásának, beszédaktus által történő elfedésének tartja.³²

Ugyancsak a performatív beszédaktusokhoz kapcsolhatók a hatalom performatív működését és ennek instabilitását bemutató művek.³³ Míg Austin rögzíteni igyekezett a beszédaktusok sikerességéhez szükséges körülményeket, amelyek a rituális ismétlés, az idézés szavatolta hatalmon túl komoly és komolytalan beszédaktusok megkülönböztetését tennék lehetővé, Derrida szerint a kontextus uralhatatlan, leírhatatlan, kimeríthetetlen, ezért egy ilyen szétválasztás nem lehetséges.³⁴ A komoly és komolytalan beszédaktusok kölcsönösen feltételezik egy-

mást, egymás szupplementumai – a neoavantgárd művek ezt a kölcsönviszonylatot a tekintélyesebbik oldalnak a másik által történő aláadására használják.

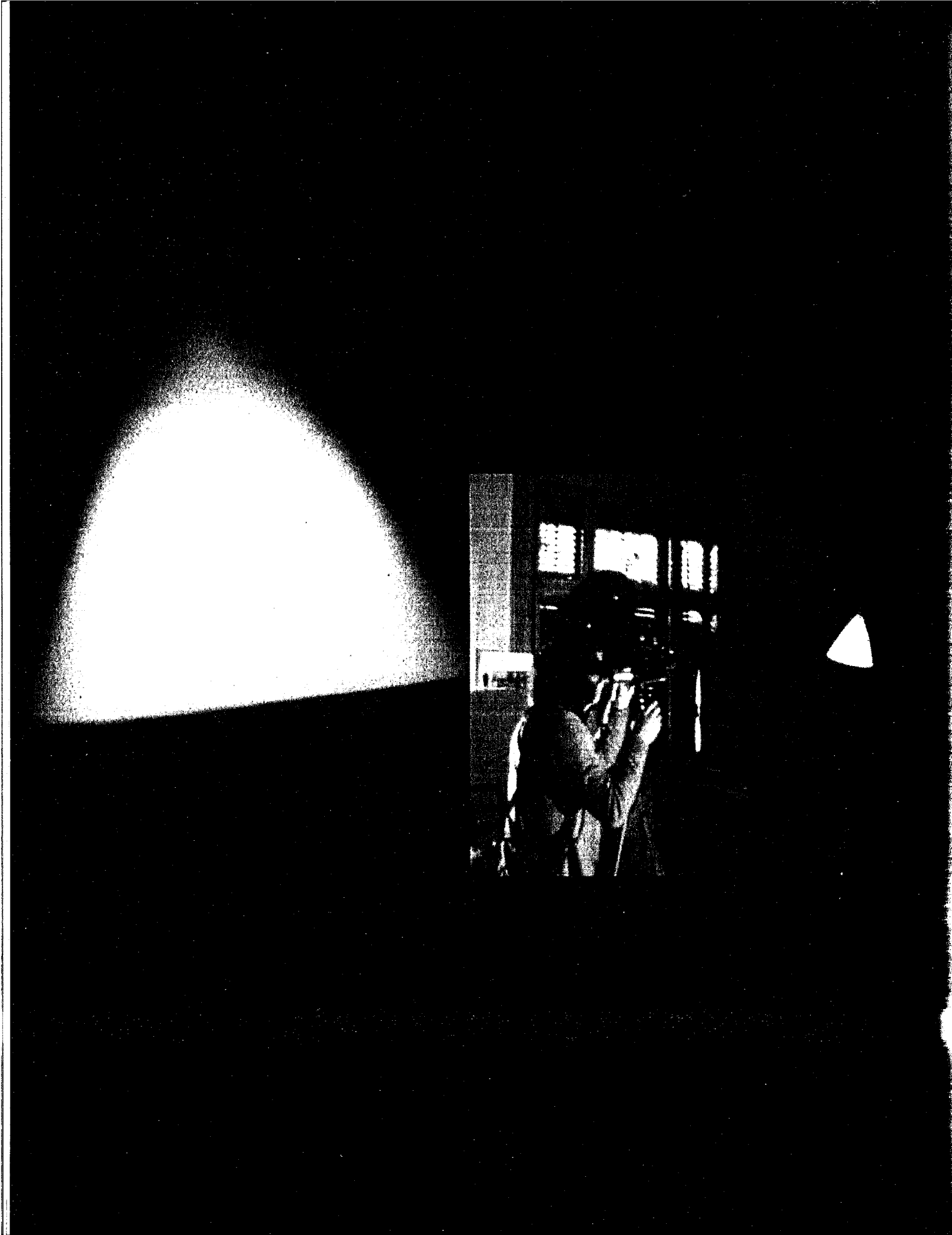
Erdély Miklós filmjei közül a *Tavaszi kivégzés* (1985) az ítélet, a *Verzió* (1979) a kihallgatás és (be)tanítás beszédaktusa köré épül. Mindkét filmben megjelenik a teatralitás is: a *Verzió* végén a szereplőket civilben látjuk (ami jobbára csak színházban szokás, a tapsrendnél), a *Tavaszi kivégzésben* pedig az ítélet végrehajtásának helyszíne egy turista látványosságul is szolgáló hatalmas tér, amely a börtön intézményének megjelenése előtti rituális-teátrális kivégzéseket idézi.³⁵ A filmekben használt/megidézett beszédaktusok a hatalom performatív és a performatívumok hatalmi működésmódját demonstrálják, de a történet része ezek fiktív voltának kidomborítása is. A *Tavaszi kivégzés* esetében az ítélet elmarad, elhalasztódik, felfüggesztődik; a *Verzió* esetében pedig egy hamis vallomás betanításának vagyunk szem- és fültanúi (amelynek ágensét ráadásul ifjabb Rajk László játssza). A performatív hatalom instabilitásának, fiktív dimenziójának a történet szintjén történő bemutatása maga is performatív erejű, az instabilizáló hatás már a filmen kívüli valóságban is érvényesül(het), amit a *Verzió* hatalmi betiltása bizonyít.

A pártállam és a hatalom illetén működésének „leleplezése” a neoavantgárd színházból is hozhatunk példát, Najmányi László és a Kovács István Stúdió előadásainak hangdramaturgiája részben hasonló következményekkel járt.³⁶ Ezekben az előadásokban, színházi eseményekben és filmekben a performativitás a hatalom strukturális működésének kritikáját szolgálja, anélkül, hogy az alkotók konkrét politikai tézist vagy programot fogalmaznának meg.

Mint azt a BBS-nél készült filmek is demonstrálják, a magyar neoavantgárd színház és a hatalom viszonylatában két út rajzolódott ki, amelyek egymástól eltérő módon tették lehetővé a létező hatalmi és uralmi viszonyok újrajátszását. Az egyik a hatalmi keretekről tudomást nem véve egy attól független imaginárius-utópisztikus teret hoz létre – amely azonban a többségi társadalom számára nem hozzáférhető. A másik a létező hatalmi keretek között keres és állít baloldali alternatívát, és igyekszik ezt demokratikusan hozzáférhetővé tenni. A politikai hatalom számára mindkét verzió irritáló volt, de – mint azt a kiutasítások is mutatják – főleg az elsővel, azaz a szubkulturális hálózatba tartozó személyek és csoportok tevékenységével szemben volt tehetetlen.

35 A teatralitásnak Erdély filmjeiben és művészeti írásaiban betöltött szerepéhez ld. Kérchy Vera: A „midőn”-effektus mint a teatralitás jelensége Erdély Miklós művészetében. *Metropolis*, 2007/4. 66–78.

36 Erről részletesebben ld. a Kovács István Stúdióval foglalkozó írássomat: Schuller Gabriella: Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgárd hangjai, *Bal-kon*, 2007/6. 4–11.



Hornyik Sándor
A valóság visszanyerésének paradoxonai
Képzőművészet és film „poétikai” kapcsolatai a BBS-ben

„A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalag-jára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményekét.”
 (Erdély Miklós: *Montázs-éhség*, 1966)

„Munkásnő: A beszéd nem hat?
 Munkásnő: Csak akkor, ha tilosat mond, és így kiszabadítja azt az ismeretlent, aki bennünk van, és ránk szabadítja azt az ismeretlent, ami kívül van.”
 (Szentjóby Tamás: *A kentaur*, 1975)

Nemcsak azt lehet visszanyerni vagy visszaszerezni, sőt újrahasznosítani, ami elveszett, hanem azt is, ami sohasem létezett. A határozott névelővel ellátott valóság éppen ilyesfajta dolog. Az avantgárd művészet konszenzuális leírásaiban némiképp elsikkadt ugyan, de a rekuperáció kétirányú folyamat: nemcsak a kultúraipar sajátítja ki a művészeti avantgárd eredményeit, hanem az avantgárd is arra törekszik, hogy visszaszerezze azt a társadalmi, kulturális, művészeti és egzisztenciális valóságot (ha tetszik, életvilágot, vagy egyszerűen csak életet), amelytől megfosztva érzi magát.¹ A rekuperáció fogalma nemcsak az elvesztegetett energia vagy a megromlott egészségi állapot visszanyerését foglalja magában, vagyis nemcsak az újrahasznosítást és a felépülést, hanem a visszacsatolást és a felépítést is, a rendszeralkotást szenzitív és konstruktív értelmében. A valóság visszanyerése ebből az aspektusból egyrészt arra utal, hogy a képalkotás nem pusztán a valóság leképezése, hanem egyben annak újraalkotása is, amelynek során nemcsak a valóság a művészi reflexió tárgya, hanem az újraalkotás eszköze, médiuma is reflektált. Másrészt pedig arra, hogy a valóságra és a médiumra irányuló reflexió aktív és reaktív is egyben. Vagyis az avantgárd egyfajta aktivista hévvel közelít a társadalmi-kulturális valósághoz, és annak képi reprezentációjához, de nem pusztán rögzíteni vagy dokumentálni akarja a múlt és a jelen eseményeit, hanem a képalkotás technológiájára és társadalmi funkcióira is reflektál. Jelen szöveg elsősorban azt vizsgálja majd, hogy a Balázs Béla Stúdióban dolgozó képzőművészek – Bódy Gáborral és Erdély Miklóssal szólva – a kinematográfia eszköztárával hogyan szedték szét és szerelték újra össze a valóságot.²

A mozgókép a valóságghűség és a médium társadalmi-kulturális jelentősége okán is élénken foglalkoztatta a hetvenes évek avantgárd művészetének aktivistáit. A hangosfilm nemcsak az akkor elérhető legprecízebb eszköze volt a valóság rögzítésének, hanem egyúttal annak egyik legbonyolultabb médiuma is, amely – megint Erdéllyel szólva – egyfajta Gesamtkunstwerkben egyesítette a szöveget, a képet és a zenét. Ráadásul a filmben egyedülállóan összetett formában jelent meg a művészet anyagszerűségének és a valóság fikcionalitásának problematikája, amely a Balázs Béla Stúdió filmtörténetében is kitüntetett szerepet játszott, ha azt a kritikai konszenzussal összhangban a „dokumentarizmus” és a „kísérleti film” fogalom-párja mentén vizsgáljuk. A hatvanas–hetvenes években az akcionizmus (Fluxus), a konceptualizmus és a fotográfia diszkurzív tényezővé válásakor a képzőművészek számára is fontossá váltak ezek a fogalmak: egyrészt az alternatív művészeti események rögzítése és dokumentálása, másrészt a nyelvi–formai–mediális kísérletezés előtérbe kerülése miatt. Ez a két szempont változó hangsúlyokkal egészen a kilencvenes évek végéig meghatározta a

1 A rekuperáció fogalmát a szituacionisták, valamint Roland Barthes és Jean Baudrillard nyomán Paul Mann értelmezésével összhangban használom. Vö. Mann, Paul: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

2 A valóság összeszerelésében kiemelt szerep jut a filmes látványvilág megteremtőinek is, de tanulmányomban erre nem tudok kitérni, mivel a képzőművészek által forgatott filmekre koncentrálok. Pauer Gyula és Tarr Béla, illetve Bachman Gábor és Bódy Gábor közös munkájáról lásd: György Péter: A műlandóság építései, *Filmvilág*, 1986/5. 9–15. és Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*, in uő: *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 314–339.

3 A többféleképpen is körülírható avantgárd művészet elsődleges céljának meghatározásához: „Az avantgarde célja az autonóm művészet felszámolása volt, a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének értelmében.” (Bürger, Peter: *Az avantgarde elmélete* [1974], ford. Seregi Tamás, kézirat [hozzám 2002-ben jutott el, így a továbbiakban: Bürger, i. m. 2002], 46.) E cél elérésének legfontosabb eszközét Bürger Walter Benjamin allegória-értelmezésével összhangban a valóság és a művészet különféle fragmentumainak (tárgyainak, képeinek, szövegeinek) újra-összerakásában, montírozásában látta. A montázs kiemelt szerepe, az élet és a művészet határainak áthágása és az autonóm művészet eszméjének, illetve intézményének kritikája meglehetősen jól összevág azzal a művészi praxissal, amelyet Erdély Miklós és Szentjóbby Tamás a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig folytatott anélkül, hogy akár csak hallott volna Peter Bürger nevééről. Az allegória és a montázs bürgeri értelmezéséhez: Bürger, i. m. 2002, 56–65. Egy furcsa ellentmondásra azonban Müllner András nyomán én is rámutathatok: Bürger a film és a fotómontázs „technikáját” nem tartja avantgárd „művészetnek”, ami arra utal, hogy az avantgárd elméletírója talán túlságosan is hű maradt az esztétikai objektumként felfogott autonóm műalkotás „adornói” maximumához. Vö. Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története, in Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004, 183–186. Bürger ráadásul a Frankfurti Iskola társadalom- és művészetelmélete kedvéért némiképp elhanyagolja a médium és a technológia kérdését, avagy az „új” avantgárd kultuszát, pedig az önreflexió igénye többnyire éppen a hagyomány és az újítás feszültségében jelenik meg, és az önreflexió gyakran éppen egy új médiumon – a képzőművészek esetében például a mozgóképen – keresztül érvényesül.

képzőművészek filmhasználatát és mozgókép-alkotását a BBS-ben. Elméleti és poétikai szempontból a dokumentarizmusnál jobban megfogható a nyelvi kísérletezés jelensége, mivel a hatvanas–hetvenes években a szubkulturális kapcsolatokon túl éppen a lingvisztika és a szemiotika „nyelv”-e hozta közös nevezőre a korszak irodalmi, filmes és képzőművészeti produkcióját. Ez a három kulturális rendszer a hetvenes évek avantgárd törekvéseiben ebből adódóan is nagyon erőteljesen összefonódott, és a BBS-ben filmet készítő képzőművészek az 1974-es *Partitától* (Erdély Miklós, 1974; standard kópia: 1988) a 2002-es *Visszaélésig* (Kodolányi Sebestyén – Uglár Csaba, 2002) az avantgárd művészet különféle poétikai és képalkotói elképzeléseire reflektáltak. Hogy pontosan melyekre is, arról szólna az alábbi szöveg.³

A konceptuális művészet szövegei, a szöveg-centrikus képzőművészeti avantgárd és a képzőművészek irodalmi tevékenysége explicit – poétikailag jól értelmezhető – kapcsolatot teremt az irodalom és a képzőművészet között,⁴ az irodalom és film poézisének összehasonlító elemzéséhez pedig kiváló támpontokat adnak az irodalmi adaptációk, sőt Gelencsér Gábor már arra is kísérletet tett, hogy poétikai alapokon tekintse át a magyar film történetét.⁵ Egészen pontosan Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténeti korszakolását alkalmazta a filmtörténetben: ötvenes–hatvanas évek – metonimikus forma, hatvanas–hetvenes évek – metaforikus forma, hetvenes–nyolcvanas évek – az „új érzékenység” „szöveg-irodalma”, nyolcvanas–kilencvenes évek – „új narrativitás”, a „valóságleképezés visszavétele”.⁶ A „bel-ső”, avagy formai kapcsolatokon túl, a „külső”, avagy (szub)kulturális kapcsolatok feltérképezése is jó úton halad, és itt már a képzőművészek is megjelennek a színen.⁷ A társadalom- és a kultúrtörténet összefésülését azonban csak kissé nehézkesen tudja követni a filmtörténet és a művészettörténet összeolvasása, még akkor is, ha egy olyan relatíve szűk szeg-



Partita



Kentaur

mensről van szó, mint az avantgárd művészeti praxis. Ennek oka nem egyszerűen az állókép, az objekt, az akció és a mozgókép eltérő anyagi és dimenzionális karaktere, illetve az eltérő kiterjedésekhez illeszkedő frazeológia differenciái, hanem az is, hogy az avantgárd határátlépői előszeretettel mozogtak a különféle médiumok és diskurzusok között. Mindazonáltal a montázs (Erdély Miklós) és a „szuper-fikcionalizmus” (Bódy Gábor) fogalmain keresztül kitapintható egyfajta elmélet-csomag, amelynek mentén Erdély Miklóstól és Szentjóbby Tamástól az Indigo csoporton (elsősorban Peternák Miklós, Révész László László és Sugár János tevékenységén) és az A. E. Bizottságon (mindenekelőtt Wahorn András és fe Lugossy László munkáin) át az Ujjak csoportig értelmezhetővé és összefűzhetővé válik a képzőművészek mozgóképes praxisa a BBS-ben.

(Neo)avantgárd⁸

A művészettörténetben a formai és a mediális kísérletezés – a hetvenes évek szóhasználatával élve az experimentalizmus – meglehetősen erőteljesen összefonódott a műfaji, „ágazati” (festészet, szobrászat, grafika) és intézményes határok áthágásával, amelyet többnyire az avantgárd, illetve (a korszakban még pejoratívan) a neoavantgárd terminussal illeltek. A mozgókép képzőművészeti alkalmazása a „kísérleti film” tautologikus fogalma alá rendelve Beke László és Peternák Miklós olvasatában is nagyjából leírható az avantgárd történeti hagyományán belül.⁹ A formai és funkcionális kísérletezés „meghatározás”-on némi képp túlmutat a korszak teóriája és praxisa is, amely legmarkánsabban Erdély „kognitív film” elképzelésében és Bódy filmnyelvi kísérleteiben öltött testet.¹⁰

Erdély Miklós 1982-es előadásában hatféle filmkészítési módot különböztetett meg: profi film, amatőr film, kísérleti film, kognitív film, szabad film, újfilmzés. Az utóbbi négy kategória elhatárolása meglehetősen izgalmas, s lényeges elméleti

és gyakorlati referenciákat foglal magába. Erdélynél a kísérleti film az „új képzőművészet” és az „új zene” hatása alatt „audiovizuális struktúrák” alkotására törekszik, legfontosabb hazai reprezentánsa pedig Maurer Dóra. Ehhez képest az Erdély által művelt kognitív film (iskolapéldája a *Partita* lehetne) célja nem pusztán a formai kísérletezés, hanem a befogadó gondolkodásának és tudatának megváltoztatása. A szabad film Erdély nézőpontjából formailag és eszmeileg sem nyújt semmi különöset, egyszerűen arról van szó, hogy „»művész vagyok« és van egy filmfelvevőgépem”, de a filmből nem derül ki, hogy a művész mire is akarja azt használni.” Az újfilm egy még furább paradoxonra épül: ezek a



Triolák

4 Derék Pál: A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet), in Derék – Müllner (szerk.), i. m. 11–38.

5 Gelencsér Gábor: Átkötések. Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben, <http://apertura.hu/2008/nyar/gelencser> A formai tipológia forrása: Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993.

6 Kulcsár Szabó Ernő „formalista”, poétika- és kommunikáció-elméleti alapokon álló irodalomtörténetének kultúratudományi kritikájához lásd: Sári B. László: *A hatyú és a görény. Kritikai vázlatok irodalomra és politikára*, Kalligram, Pozsony, 2006, 150–195.

7 Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, Artpool – Balassi, Budapest, 2003. Lásd még erről a kultúrtörténész és a művészettörténész perspektívájából is: György Péter: A hely szelleme, *BUKSZ*, 2004/4. 328–335.

8 Peter Bürger avantgárd-elméletének képzőművészeti orientációjú kritikájához lásd az *October* című folyóirat körének írásait: Buchloch, Benjamin H.: Theorizing the Avant-Garde, *Art in America*, 1984/11. 19–21. Foster, Hal: What's Neo about the Neo-Avant-Garde?, *October*, 70, 1994. 5–32. Foster Buchloch nyomán Bürger neoavantgárd képét (Bürger, i. m. 48–9.) kritizálja, amelynek értelmében a neoavantgárd valójában „elárulta”, esztétizálta és intézményesítette a történeti avantgárdot. Foster szerint a neoavantgárd nem pusztán megismétli és kiárusítja az avantgárd technikáit és szemléletét, hanem ösztön és vállalkozóan maga is ugyanazzal a traumával küzd, mint a történeti avantgárd: az élet és a művészet elhatárolásának és újraegyesítésének paradox tapasztalatával.

9 Beke László: A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei (1977); illetve . uő: A kísérleti film: definíciós kísérlet (1982) és A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió (1985). In Beke László: *Médiumjel-mélet*, Balassi, Budapest, 1997, 65–69, 188–198, 214–223. Összefoglaló jelleggel: Peternák Miklós: A magyar avant-garde film, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 5–51. Peternák a kötet összeállítását és szerkesztését még 1982-ben kezdte el az 1983-as *Film/művészet* (A kísérleti film Magyarországon) kiállításához kapcsolódóan, amely a Budapesti Galériában volt látható. A magyar kísérleti film történetének szentelt kiállítás amúgy éppen a képzőművészet és a film kapcsolódási pontjaira fókuszált, és helyet kapott benne a hetvenes és a nyolcvanas évek „avantgárd” képzőművészei is Gáyor Tibortól Károlyi Zsigmondon át az Indigo csoport művészeiig.

10 Erdélyi Miklós: *A kísérleti film* (1982), in *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986, 57–62. Bódy konkrét filmmelveli kísérleteire témánk jellegéből és a kötet szerkesztéséből adódóan nem fogok kitérni, és sajnos az *Infermental* videó-folyóirat bemutatására sem lesz elegendő tér, pedig a formai és a mediális mozgóképi kísérletezés a maga „tisztá”, „fikciómentes” formájában éppen a Bódy által alapított *Infermental*ban élt tovább a nyolcvanas években, az avantgárd „halála” után is az „új érzékenység” posztmodern korszakában. Vö. Paternák Miklós: A film nem avul. Beszélgetés Bódy Gáborral (1984), *Filmvilág*, 1995/10. 9–14. Lásd még: Beke László: *Infermental* (1982) és *Infermental III* (1985), in Beke, i. m. 167–173, 224–230.

11 Erdély Kemény György és Szirtes András filmjeit sorolja ebbe a csoportba.

művek aprólékosan megtervezettek, de Erdély semmiféle „tematikát” vagy „vezérfonalat” nem tud belőlük kihámozni, még számára is túl „frissek” és „eszelősek” – meglepő módon ide tartoznak Erdély szűkebb intellektuális környezetének munkái.¹²

Bódy Gábor Erdély korai montázs-elméletével¹⁹ összhangban lingvisztikai, szemiotikai és strukturalista alapokra építette az 1973-as *Filmnyelvi sorozat* tematikáját, de igen fontos volt számára a társművészetek és az amatőr filmek inspirációja is, amely gyakorlatilag a kor avantgárd képzőművészeti szubkultúráját takarta (Tóth Endre, Maurer Dóra, Lakner László és Erdély filmjeit említi követendő példaként), s amelyben ő is tevékenyen részt vett.¹⁴ Konkrétan a BBS-re vonatkoztatva, a *Filmnyelvi sorozat* lehetőségét egy szemléletváltás teremtette meg, amely Bódy szerint 1969-re datálható, és három té-

nyezőre vezethető vissza. Egyrészt ebben az évben „de facto nemzedékváltás” történt, másrészt 1968 után értelmiségi szerepváltás zajlott le (történelmi és politikai parabolák helyett „szociológiai dokumentumfilmek” és „kísérleti filmek”), harmadrészt pedig a mozgókép felhasználása is „differenciálódott”, ami többek között abban is tükröződött, hogy a mozgókép kikerült a mozi fennhatósága alól.¹⁵ A *Filmnyelvi sorozat* után a „nemzedékváltás” következő lépése 1976-ban a K/3-szekció létrehozása volt a BBS-ben. A K/3 mint rövidítés magában hordozza a dokumentarizmus „külső” és a formai kísérletezés „belső” szempontrendszerét is, mivel kétféleképpen is feloldható: „közművelődési komplex kutatások” és „kinematografikus kísérleti központ”. Bódy Gábor meglátása szerint a *Filmnyelvi sorozat* és a K/3 három fő forrásból táplálkozott: egyrészt: „a gyér hazai független filmkészítési hagyományokból”, másrészt „a művészeti avantgarde azon törekvéseiből, hogy kifejezési körébe vonja a kinematográfiát”, harmadrészt pedig „a hatvanas évek végétől nagy befolyásra szert tett lingvisztikai elméletek köréből”.¹⁶

Mindezek eredményeként Bódy egy mindmáig érvényes történeti narratívát is felvázol: a hatvanas évek szerzői filmjére és esztétizmusára való reakcióként erősödött meg az experimentalizmus és a dokumentarizmus a hetvenes években, és ebből formálódott ki az évtized végére egyfajta „szuper-fikcionalizmus”.¹⁷ A szuper-fikcionalizmus kifejezés Bódynál lényegében olyan újfajta narratív filmet takar, amelynek történetmesélése és képalkotása alkalmazza a dokumentarizmus és a kísérleti film tapasztalatait, s ezek eszköztárával hozza létre a valóság új típusú fikcióját. Erdély kognitív filmje is hasonló célokat tűzött maga elé, de Erdély a *Partitában* és az *Álommásolatokban* (1977) még inkább a montázsra és a valóság konstrukciójára fókuszált, míg a történetmesélés új módozatai, avagy Bódy szu-



Négy bagatell



Álommásolatok

megjelenése azzal járt, hogy a hagyományos, tárgyaló praxison túl előtérbe kerültek az időbeliség, a valóságosság és a performativitás tényezői.²⁰ Erdély ezekhez kapcsolódóan már a hatvanas évek közepétől készített és vetített filmeket, de „film-es” karrierje a BBS-ben kezdődött el a *Filmnyelvi sorozattal*, amelynek keretei között megcsinálhatta a *Partitát*. Ugyanígy a BBS-hez kapcsolódik első „nagy” (forgatott és nem „vágott”) filmje is, az *Álommásolatok*, illetve annak előzményeként a *Hérakleitosz-töredék*, amelyek éppen a K/3 születésének idején kaptak zöld utat.²¹ Mindhárom film köztudottan freudi hatásokat mutat, miközben nem pusztán a valóság értelmezésének és „feldolgozásának” különböző mechanizmusait (vicc és álom) választja témájául, hanem magát a valóságot, valamint an-



Verzió

per-fikcionalizmus) inkább a *Verzió* (1979) és a *Tavaszi kivégzés* (1985) nézőpontját jellemzik.¹⁸

A neoavantgárd művészek filmes alkotótevékenysége a képzőművészet története felől nézve elsősorban az akcionizmus és a konceptualizmus jelenségeihez kapcsolódott.¹⁹ A Fluxus, a happening, a performace és a konceptuális művészet magyarországi

12 Erdély az Indigo csoport alkotóinak filmjeire hivatkozik. Valószínűleg az úgy nevezett Duna-filmekre gondolhatott, amelyekett 1982-ben le is vetítettek az Eötvös Klubban és az Egyetemi Színpadon a Peternák által szervezett *Kísérleti filmek és Magyarországon című* vetítés-sorozaton, s amely a *Film/művészet* című kiállításához kapcsolódott. Az Indigo filmjeiről bővebben: Hornyák Sándor – Peternák Miklós – Szőke Annamária: Az Indigo és a film, in Hornyák Sándor – Szőke Annamária (szerk.): *Kreativitási gyakorlatok, FAFÉJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*, MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, Budapest, 2008, 311–326.

13 Fontosnak tartom megjegyezni, hogy Erdélyt 1963-ban felvették a Magyar Színház- és Filmművészeti Főiskola felmenőző szakára, majd eltanácsolták onnan. Ezután 1964-ben vágóként dolgozott a Magyar Televízióban. Éppúgy ehhez az időszakhoz köthetők Erdély első „vágó-hulladék”-ból építkező „montázs-filmjei”, mint a később kultikussá váló *Montázs-éhség* tanulmányának első fogalmazványai is. Vö. Peternák Miklós: Jegyzetek, dokumentumok, in Erdély Miklós: *A filmről*, szerk.: Peternák Miklós, Balassi, Budapest, 1995, 45. Erdély filmjeiről összefoglalás: Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról, *Filmvilág*, 1987/9. 45–48. Peternák Miklós: Rejtett paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei, *Filmvilág*, 2001/8. 44–46.

14 Bódy Gábor: A filmnyelvi sorozat vitájához (1974), in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, Műcsarnok, Budapest, 1987, 248–250. Bódy későbbi írásában egy „privát filmkészítőt”, Erdély Miklóst tart a kor legjelentősebb kísérleti filmesének, és konkrétan hivatkozik is Erdély 1966-os *Montázs-éhség* című szövegére mint elméleti alapvetésre. Bódy Gábor: Bevezetés a „K/3” csoport munkatervéhez (1976), in

Beke – Peternák, i. m. 253. Fontos megemlíteni, hogy a BBS-en belül 1971–1972 folyamán egy interdiszciplináris előadás- és vitasorozat is megelőzte a *Filmnyelvi sorozat* beindítását, amelyen Bódy és Erdély mellett részt vett Beke László, Dobai Péter, Horányi Özséb, Kelemen János, Szekfű András és Zsilka János is.

15 Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai, *Valóság*, 1977/2. 73. Maga Bódy is az 1969-es nemzedékváltás alkalmával került be a BBS vezetőségébe, és később jelentős szerepe volt abban, hogy „külsős”-öket (köztük Erdély Miklóst) is felvettek a BBS-be.

16 Bódy Gábor: Kreatív gondolkozó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon, *Filmvilág*, 1982/3. 12.

17 Lásd Bódy Gábor megjegyzéseit (Szilágyi Ákos: Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés, *Filmvilág*, 1985/7. 24.). Ezt az elképzelését Bódy 1976-ban *A fiatal magyar film útjaiban* fogalmazta meg először. Ebben a szellemben tárgyalja a hetvenes évek magyar filmművészetét Gelencsér Gábor is: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002.

18 Erdély két „szuper-fikciós”, „kísérleti”, „kognitív” „játékfilm”-jének részletesebb elemzéséhez lásd Müllner András tanulmányát kötetünkben.

19 Az akcionizmus fogalmát Erdély és Szentjóbgy korabeli szóhasználatának értelmében használom első sorban azért, mert itt nem tudok kitérni a happening, a performance és a bécsi akcionizmus genealógiájára. A magyarországi konceptuális művészetről és a konceptualizmus recepciójáról újabban: Hornyik Sándor: *Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében, Művészettörténeti Értesítő*, 2002/3–4. 251–262. Beke László: *A magyar konceptuális művészet szubjektív története*, in Deréky – Müllner (szerk.), i. m.

nak képi és képzeletbeli konstrukcióját. Sőt a képanyag és a „narratíva” afelé mutat, hogy a két film dialektikus párt alkot az objektív és a szubjektív valóság allegorikus megjelenítésével. A *Partita* az esendő és naiv ember helyét mutatja „saját” kultúrájában és univerzumában. A gyengébbnél gyengébb viccek szövegei a kisszerűséget és annak tudattalan feldolgozását közvetítik, miközben a képek egy része az „objektív” valóság, a kultúra és a természet struktúráit mutatja. A képek másik része viszont a mozgás élményét közvetíti, ami elmosódott foltokká olvasztja a látványt, és éppúgy az emberi érzékelés korlátait érzékelteti, ahogy a világot „feltáró” tudományos–technikai képek (távcső, radar, mikroszkóp, röntgen) sorolása és összevágása is ezt teszi. Az *Álommásolatok* ennek dialektikus ellentétpárjaként a „szubjektív” oldalra, az álmokra és a történetmesélésre fókuszál, illetve arra, hogyan épül fel narratív valóságunk, és ebben milyen szerepe van a rögzített hangnak és a vetített képnek.

Erdély 1975-ben két előadást is tartott a montázs elméletéről, amelyekben jócskán túllépett az 1966-os *Montázs-éhség* alapvetően filmelméleti és képzőművészeti szempontrendszerén, és a montázsban már nemcsak az avantgárd film és képzőművészet legfontosabb eszközét látta, hanem a tudat működésében és a gondolkodás folyamatában is a montázs szerkezetét ismerte fel: „Ahogy az ember fogalmai kialakultak, úgy jutott birtokába fokozatosan a valóság tudati képének. A valóság és annak tudati képe közötti különbség úgy határozható meg, hogy az előbbi kontinuitásával szemben áll a fogalmakba »kvantált«, leképezett valóság, mely formában korlátlanul kiszolgáltatót a tetszőleges átrendezésnek.”²⁰ Olvasatomban – és ezt látom a *Partita*ban és az *Álommásolatok*ban is – Erdély amatőrként, külsősként megengedhette magának, hogy eszközként tekintsen a filmre, épp úgy, ahogy a jelentéskioltság és az állapotkommunikáció elméletére is. Műveinek, gondolkodásának és aktivitásának célja nem a filmkészítés volt, még csak nem is a jelentéskioltság, sőt nem is pusztán egy „elmeállapot” performatív kommunikációja, hanem a gondolkodás és a tudat „forradalmi” átalakítása, amelynek mércéjét nem a filmben, még csak nem is az avantgárd művészetben, hanem a modern természettudományos gondolkodásban és annak paradoxonaiban fedezte fel.²¹

Már csak „nyersanyagából” és „dokumentaritásából” adódóan is különösen szembeötlő ez a *Partita*ban, amely (részben) tudományos-ismeretterjesztő filmek „vágó-hulladékából” készült. És nemcsak a vissza-visszatérő csillagászati képsorokon és röntgenfelvételekben, hanem a vonatút képeiben is, amely Albert Einstein és a relativitáselmélet felől nézve, meglehetősen erős fizikai asszociációkat kelt.²⁴ Jelzésértékű, hogy Erdély a filmet indító nyolc perces blankban, amely



Tavaszi kivégzés

alatt Haydn szól, két képet villant fel és vetít előre a filmből: a film alapélményeként számon tartott indiai táncosnő mozdulatait és egy vonat ablakán keresztül a rohanó tájat. Az indiai táncosnő holisztikus, finom és összetett mozdulatain és pillantásain csüng maga az egész film, és benne az univerzum különféle képei a mikrovilágtól a makrovilágig, a sejtektől a galaktikus struktúrákig.²⁵ És Erdély – egyáltalán nem pusztán illusztráció gyanánt – ezzel a struktúrával állítja szembe a vicceken keresztül az emberi egyszerűséget és „lelki” szegénységet, amely kiválóan tetten érhető a hatalomnak alávetett ember pszicho-szexuális viselkedésében és humorában.²⁶ Ráadásul Erdély a hangzással is kreatívan bánik, néhol egészen brutálisan elválasztja a képtől, egy vicc poénjára pedig néha percekig kell várni, miközben Bach szól, és „oda nem illő” képek peregnek. Ezáltal maguk a viccek is túlmutatnak önmagukon, már csak azért is, mert szaggatott és felszabdalt (egy-egy mondat többször is visszatér) elmesélésük a film egyetlen története. A képek kavalkádját szövegszerűen csupán a viccek banalitása értelmezi, ami által maga az emberi tényező, a humán interpretáció válik paradox módon egyszerre nevetéssé és őszinte naivitásában valahol mégiscsak heroikussá.

A valóság visszaszerzése, illetve alternatív, „rendszerellenes” (nem realista és nem szocialista) leképezése áll a *Kentaur* (Szentjóbgy Tamás, 1975; nem autorizált standard kópia: 1985), és az *Öndívatbemutató* (Hajas Tibor, 1976) mögött is, amelyek a *Partita* mellett a kor legjelentősebb neoavantgárd filmjei.²⁷ Mindkettő éppolyan szervesen és sokrétűen illeszkedik Szentjóbgy Tamás és Hajas Tibor komplex (a költészettől az akciókon át a filmig ívelő) életművébe, mint a *Partita* Erdélyébe.²⁸ Túl azon, hogy az első magyar happeninget (Altörjay Gábor–Jankovics Miklós–Szentjóbgy Tamás: *Az ebéd*, 1966) és Bódy Gábor intellektuális fejlődését is mennyire inspirálta a *Montázs-éhség*, megállapítható, hogy mindkét film célja a társadalom és a kultúra önreflexív kritikája. Mindez erőteljesen összekapcsolódik a neoavantgárd akcionizmus jelenségeivel, valamint Erdély Miklós kiterjesztett montázselméletével, amely a kollázstól a filmes montázson át a gondolatok és a tettek montírozásáig, Szentjóbgy kifejezésével élve a happeningig mint „tettmontázs”-ig ível.²⁹ Ahogy az *Álommásolatok* folyamatosan reflektál a filmre mint médiumra, valamint a fikció és a valóság elhatárolására, hasonlóképpen jelenik meg a *Kentaurban* és az *Öndívatbemutatóban* is a társadalmi és az egyéni valóság konstruált, szerkesztett és teremtett volta. A konstrukció hangsúlyozásának eszköze mindkét esetben a montázs, pontosabban a kép és a hang ellentmondásos összeillesztése. (Az élet és a művészet határait állandóan áthágó és elbizonytalanító Szentjóbgy munkásságán belül, amelyben akcióversek, fluxuskoncertek és ismeretterjesztő akciók éppúgy megtalálhatók, mint a hagyományosabb tárgyak, objektumok és assemblage-ok, a *Kentaur* viszonylag puritán alkotásnak tekinthető, amely nem is annyira a filmes montázs, mint inkább az „utószinkron” eszközével hat.)³⁰

A szocialista munka és a szocialista élet helyszínein (gyár, autóbusz, étkezdé, munkásszálló) leforgatott dokumentarista jellegű életképek szereplőinek szájába Szentjóbgy a saját szövegeit adja, amelyek a „tud-szoc” frazeológia, a szürreális költészet és a hétköznapi nyelv ironikus szövedékeként a környező valóságra és annak lehetséges megváltoztatására reflektálnak. Egy öreg szakai például így szól az étkezdében: „Kislányok, szarok én az exportra.” Egy varrónő szájából viszont a *Montázs-éhség* szellemében hangzik el a buszon, hogy „a felvilágosítás és a felismerés pánikszerű folyamata révén kellene elősegítenünk egy új tudat kifejlő-

227–239. Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005.

20 A performativitásról nyelv- és irodalomelméleti, valamint filozófiai-esztétikai szempontból bővebben: Müllner András: *A filmes performativitás*. Erdély Miklós „vetítése”, *Metropolis*, 2007/4. 24–45.

21 Erdély filmjéhez lásd mindekelőt saját írásait: Felsorolások (lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez) (1973), *A Partita* című film átdolgozásáról (1974), *Egy Hérakleitosz-töredék* (szinopszis egy rövidfilmhez) (1975), *Álomrekonstrukció* (felterjesztés az egy Hérakleitosz-töredék című filmetűd-ciklus folytatásához) (1975), in Erdély Miklós: *A filmről*, i. m. 127–129., 137–141. és 161–164. Az *Álommásolatok* elemzéséhez: Peternák Miklós: *Álomrekonstrukció / Álommásolat, Magyar Műhely*, 1983/67. 72–75. György, i. m. 144–148. *A Partita*ról: Varga Vera: *Partita* (1975), in *F.I.L.M.*, i. m. 180–202. Beke László: Erdély Miklós: *Partita, Magyar Műhely*, 1983/67. 49–53.

22 Erdély Miklós: *Montázs-éhség* (1966), *Montázsgesztus és effektus*. (1975) in Erdély: *A filmről*, i. m. 95–104. és 142–160. A szövegek alapos, filmelméleti, filozófiai és esztétikai elemzéséhez lásd Köhalmi Péter: Erdély Miklós filmesztétikája montázsának történetében – avagy dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai. <http://apertura.hu/2007/osz/kohalmi>

23 E hatás kognitív mélységéről és intellektuális összetevőiről lásd bővebben: Szőke Annamária: „Títok a jövő jelenléte.” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében, *Nappali Ház*, 1997/1. 42–63.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében, *Magyar Műhely*, 2004/131. 16–50.

24 A fizikai, kozmológiai és isme-

retelméleti asszociációk relevanciájához lásd az 1975-ös *Montázs-gesztus és effektus* természetudományos paradoxonokról szóló fejtegetéseit: Erdély: *A filmről*, i. m. 154–155. Erdélyt amúgy már legalább 1968-tól kezdve élénken foglalkoztatták a modern természetudomány paradoxonai, amit jól mutat a *Három kvarkot Marke királynak* akciósorozata, illetve a *Rejtett paraméterek* című versének, majd hangjátékának megfilmesítése, amely az egyik első, filmhulladékból (többek között természetfilmekből!) „újravágott” munkája, és címét a kvantumfizika Neumann Jánoshoz kötődő értelmezésétől „kölcsonözte”. Ezekről bővebben is írtam: *Avantgárd kvarkok*, in Kékesi Zoltán – Peternák Miklós (szerk.): *Kép – Írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, Ráció, Budapest, 2006, 7–25.

25 A nyugati tudomány (azon belül is a nyelvészet és a fizika) és a keleti, holisztikus filozófia (zen-buddhizmus), azaz a hipotetikus (totális) jelentésszint (Zsilka János), a hologram és a koanok paradoxonait Erdély az indiai táncosnő allegorikus alakján keresztül kapcsolta össze. Vö. Erdély: *A filmről*, i. m. 122–126, 127, 148–151.

26 Itt talán elég, ha a viccekben megjelenő „lógó tökü” dobosra, az ál-naív Mórckára vagy a fineszes cigányra utalok, illetve a kommunizmus domesztikálására: „Gyerekek! Mi a kommunizmus? Tanító: Apád a párt, anyád a kormány, és mindketten azért dolgoznak, hogy te, a nép boldogan élhess!”

27 A filmek elemzéséhez lásd: Beke László: *Kentaur. Mozgó Film 2.*, i. m. 231–240. György Péter: *Kentaur. A lázadás esztétikája, Filmvilág*, 1990/3. 16–19., illetve: György Péter: *BBS, avagy kérdések a filmhez*, in *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984, 140–144. Dékei Krisztina: *Hajas Tibor (1946–1980) szövegei, Művészettörténeti Értesítő*, 1999/1–4. 63–64.



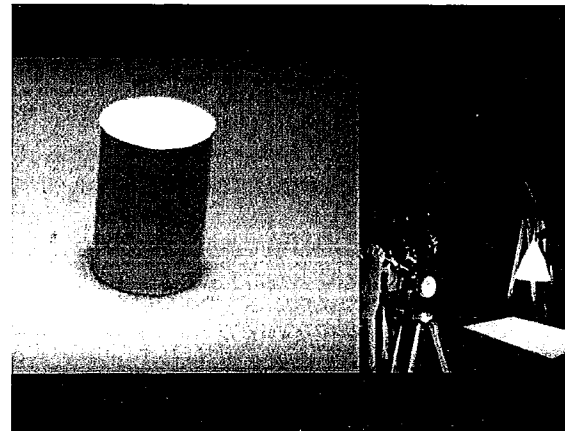
Kentaur

dését”. Egy nem látható narrátor pedig a történelmi ismeretterjesztő filmek módjában fűzi hozzá egy váróterem rögzített kameraállásból felvett képéhez: „A huszonnégy óra szabadidő-kihasználás közben a váróterem először váróterem, aztán uszoda lett, aztán bank, templom, elmeógyógyintézet, színház, adósok börtöne, Titanic, ravatalozó, nyaklánc, film, álom, agysejt, forradalom, léghajó, és végül megint váróterem.” A kép azonban végig ugyanazt a várótermet mutatja. A költői és forradalmi képzelet ereje végig ott munkál Szentjóbý szövegeiben, de a film végére eltűnik a hang, mintha az utolsó beállítás önmagában, kommentár nélkül is elég erős lenne: a létező szocializmus rettenetes parabolájaként csupán a kefégyárban dolgozó – a látható valóságtól elzárt, mégis „boldogan” mosolygó – vakokat látjuk.

Hajas Szentjóbýtól eltérő módon konfrontálja az illúziót és a valóságot, a filmet és az életet az *Öndívatbemutató*-ban. Ha a *Kentaur* egyfajta dokumentumfilm a szocializmusról úgy általában, akkor az *Öndívatbemutató* az egyes embert mutatja meg önmagában, ahogy megjelenik hétköznapi valójában a Moszkva téren, vagy kihallgatás-szerű, felvételi helyzetben, a téren felállított paraván előtt. A *Kentaur* elején a varrónők is reflektálnak a „filmes” szituációra, tudatában vannak, hogy filmezik őket, s ennek megfelelően próbálnak viselkedni és „érdekesek” lenni. Hajas viszont a hatalom és a hatalmi helyzet parafrázisaként nemcsak „odaáll” a kamera mögé, hanem folyamatosan instruálja is a szereplőit, akik erre még csak reagálni sem tudnak, mivel először a felvételek készültek el, Hajas instrukciói pedig utólagosak. Hajas utólagos, nem dialogikus, hatalmi helyzetben lévő kommentárja ráadásul az instruálástól a részvét nélküli kritika és a kellemetlenkedő bírálat irányába mozdul el, majd végül álságosan jóindulatú pszichoterápiává válik. Például: „Képviseljen egy életformát, egy korszakot, egy sorsot!” Majd: „Ön így szeretné viszontlátni magát a moziban?” És: „Ön született céltáblát!” Aztán:

„Nem fogjuk megmondani, mit tegyen, hogy a kép valóban reprezentálja önt!” Végül, de nem utolsósorban: „Ön jelenségeként érdekel minket! Ön saját sorsának manökenje!” Az utca embere, az amatőr szereplő, akit felkérték a forgatáskor, hogy viselkedjen természetesen, mindezekről az instrukciókról és megjegyzésekről természetesen mit sem tud. „Öntudatlanul” cselekszik és válik a rendszer vagy éppen az avantgárd ideológiájának eszközévé és illusztrációjává.

Egy ettől némiképp eltérő és az avantgárd Clement Greenberg-féle felfogásához kapcsolható, vagyis inkább „formalista”, mint „akcionista” irányvonal is megjelent a BBS-ben.³¹ (A modernista formalizmus és az avantgárd akcionizmus elhatárolása persze önmagában véve is problematikus, hiszen Maurer Dóra például akciók formájában fogalmazott meg képalkotási problémákat, de céljai és kérdései mindazonáltal esztétikai jellegűek maradtak. Vagyis úgy vélem, hogy Maurer munkái akkor is értelmezhetők az autonóm művészet „intézményén” belül, ha intermediális technikát alkalmaz.) A médium specifikus kérdéseire és a képzőművészet önreflexiójára irányuló művek közül két, általam reprezentatívnak tekintett filmet emelnék ki: a *Tükröződést* Birkás Ákostól (1976) és a *Relatív lengéseket* Maurer Dórától (1975).³² Mindkét film szervesen illeszkedik Birkás és Maurer képzőművészeti munkásságába, s elsősorban a képre és a képalkotásra reflektál. Birkás a Szépművészeti Múzeum üveggel lefedett festményeiről forgatott filmet, amely arra fókuszált, hogy a képek és a képek terei hogyan jelennek meg az üveglapok tükrében. Birkás korabeli, képekkel és tükrökkel operáló fotográfiaihoz, illetve fotorealista festményeihez képest a mozgóképek és a narráció kényszerű lehetőségeit aknázták ki. A vágáson túl maximálisan kihasználta a kameramozgás és a mélységelesség képalkotó tényezőit is, sőt a marxista esztétikától sem idegen narráció a tükrözés optikai-fizikai dimenzióitól indulva egészen a vizuális tükrözés lukácsi, realista elméletéig ívelt, miközben a „kép” paradox módon éppen azt érzékeltette, hogy mennyire sokféleképpen vissza lehet tükrözni ugyanazt a jelenséget.



Relatív lengések

A *Relatív lengések* is Maurer korábbi szeriális és strukturális, grafikai és fotográfiai kísérleteiből indult ki, és egy látszólag egyszerű leképezési szituáció összetettségét és relativitását bontotta ki. Lefilmezett egy kamerát, amely egy kúp alakú lámpát filmez, de úgy, hogy vagy a kamera, vagy a lámpa, vagy mindkettő lengőmozgást végez. A filmen ráadásul egyszerre látható a két kamera felvétele: a „mozgó” lámpa képe, és maga a felvételi szituáció, miközben a fényképek és a relatív mozgások a relativitáselméletre is asszociálni engednek. Maurer strukturális filmjeinek alaposabb bemutatása meghaladná jelen szöveg kereteit, így most csak egy későbbi filmjére utalnék, az 1983-as *Térfestésre*, amely témájában, szellemében és fikcionalizmusában is átvezet a „poszt”-ok világába. Maurer a „Bergfried-projekt”

28 Szentjóbý nemcsak a *Kentaur* szerepelt a BBS-ben, hanem a *Filmnyelvi sorozat* előadásainak keretében akciókat is bemutatott, amelyek a filmhez és annak nyelvéhez, illetve nyelvi analíziséhez kapcsolódtak: *Oktatófilm az Algériai csata című film emlékére* (1972); *Köti kötéssel a tehenet* (1973) – mindkettő az Egyetemi Színpadon.

29 Szentjóbý Beke Lászlóval folytatott beszélgetéséből idéz: Müllner András: *Az első happening*, i. m. 183. Szentjóbý Müllner által idézett másik kifejezése is igen jelentőségű az avantgárd „esztétikája” szempontjából: „a konkrét valóságban való megnyilvánulás”. Vö. Beke László: *Beszélgetés Szentjóbý Tamással* (1971), in *Szöveggyűjtés. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, szerk.: Papp Tamás, *Jelenlét*, 1989/1–2. 255–261.

30 Szentjóbý képverseiről, akcióiról és objektjeiről bővebben: Beke László: *Szentjóbý Tamás tanpályái, Magyar Műhely*, 1978/54–55, 65–91.

31 Vö. Greenberg, Clement: *Avantgárd és gicc* (1939), in Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia*, Gondolat, Budapest, 1978. 93–103. Illetve uő: *Modernist Painting*. Arts Yearbook, 1961/4. 101–108. A modernista, autonóm, önreflexív és médium-specifikus greenbergi „avantgárd” ismertetéséhez és kritikájához lásd: Mitchell, W. J. T.: *Ut Pictura Theoria* (1994), ford. Rajnai Judit, in Szauter Dóra – Szőnyi György Endre (szerk.): *A képek poétikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, JATE Press, Szeged, 2008, 223–246. A „formalista” és az „aktivista” avantgárd szembeállítása a filmelmélettől sem idegen: Wollen, Peter: *A két avantgárd* (1982), ford. Müllner András, www.apertura.hu/2006/tel/wollen

32 Maurer Dóra a *Relatív lengéseken* és a *Térfestésen* kívül még tíz filmet készített a BBS-ben. Filmjeiről bővebben: Maurer Dóra: *A strukturális filmezésről*, általában és egészen közeli (1983), in F.I.L.M., i. m. 277–294. Beke László: *Maurer Dóra experimentális filmjei, Filmkultúra*, 1984/3. 47–55.

33 Erdély Miklós: Optimista előadás (1985), in Erdély Miklós: *Művészeti írások*, szerk.: Peternák Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 133. Erdély montázs-elmélete a nyolcvanas években – nem minden ironiától (és pátosztól sem) mentesen – már nem „csak” film- és művészetelmélet, de nem is „egyszerűen” ismeretelmélet, hanem ontológiai és társadalomelméleti dimenziókba vezet a „hadítitok” jelenségén és fogalmán keresztül. Erdély *Hadítitok* című 1984-es installációjáról bővebben lásd egy korábbi írásomat: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál, *Balkon*, 2006/6. 4–10.

34 A Kreativitási gyakorlatokhoz kapcsolódik Maurer Dóra 1976-os „nyersanyagok”-ból összeállított 1988-as *Kreativitás, vizualitás* című filmje, amely többek között a videó egyik első magyarországi képzőművészeti alkalmazásának is dokumentuma. S egy adalék a szubkulturális kapcsolatok működésére: a Kreativitási gyakorlatok kiállításán Bódy Gábor is megjelent és az Új Zenei Stúdió is fellépett. Az Indigo csoportról összefoglalóan: Hornyik – Szőke (szerk.), i. m.

35 Vö. Indigo munkacsoport (Berényi Péter, Bori Bálint, Erdély Dániel, Erdély György, Enyedi Ildikó, Futó Péter, vezető: Erdély Miklós): *Óra-paradoxon* (1980), in Hornyik – Szőke (szerk.), i. m. 327–330. Peternák Miklós: *Vonatút. Mozgó Film 2.*, i. m. 381–392.

36 1986-ban Peternák Miklós, Beke László, Antal István és Száva Gyula „újraindították” a BBS-ben a K-szekciót (a K/3 nem szűnt meg, de a nyolcvanas évek elején némileg háttérbe szorult a kísérletezés), ahol a videó is kiterjesztve igyekeztek tovább folytatni a filmmelvi kísérleteket Bódy és Erdély szellemiségéhez híven, és számos régebbi filmet is standardizáltak. Peternák és Sugár később, a kilencvenes évek elején fokozatosan eltávolodott a BBS-től, és létrehozták az „új képfajták”-ra fókuszáló Intermedia tanszékét a Képzőművészeti Főiskolán, de ez már egy

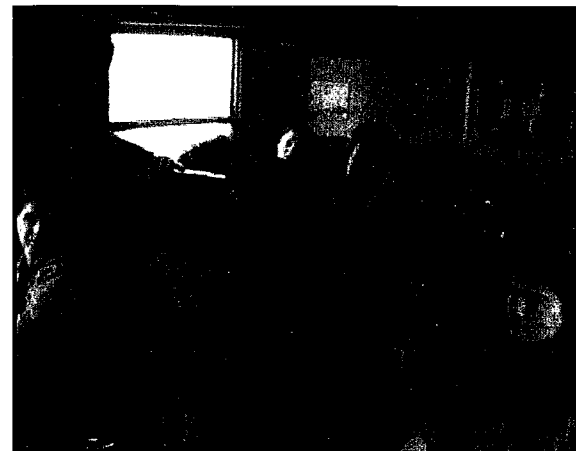
keretében filmezte le igen érzékenyen azt a folyamatot, ahogy több héten át geometrikus szín-struktúráival kifesti és átalakítja egy középkori várkastély toronyszobájának belső terét. A film nemcsak a festészet, a fotográfia és a film médiumára reflektál, hanem magára a térre és a környező természetre is, sőt valamiféleképpen a festészet és az alkotó munka apoteózisa is egyben. Hegyi Lóránd akkoriban igen divatos kifejezéseivel élve, egyszerre avantgárd expanzió és transzavantgárd magánmitológia, amely ráadásul a film nyelvén beszél.

„Poszt-neo-avantgárd”³⁵

Erdély Miklós ironikus terminusa itt egyrészt arra utal, hogy a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején a „posztmodern” és a „neoavantgárd” művészeti pozíciók nehezen határolhatók el egymástól. Másrészt arra, hogy az avantgárd poétikai és egzisztenciális imperatívuszai, illetve ezek kritikai egyszerre és egyaránt mellett érvényesültek Erdély szűkebb (művészetpedagógiai tevékenységével megformált) és tágabb (budapesti underground szubkultúra a „Ganz”-tól az FMK-án és a Bercsényi Klubon át az Egyetemi Színpadig), intellektuális és szocio-kulturális környezetében. Erdély 1975-ben Maurer Dórával együtt hozta létre a Kreativitási gyakorlatokat. Maurer távozása után, 1977-ben ez Fantáziafejlesztő gyakorlatokká alakult át, majd a résztvevők egy része 1978 őszén Erdély vezetésével megalakította az Indigo csoportot. Már maga a név (az interdiszciplináris gondolkodás rövidítése) is reflektált a kor egyik divatos és Erdély által is igen lényegesnek tartott szemléletmódjára, amely nemcsak a különböző tudományágak, hanem a különféle művészetek produktumait is megkísérelte egységben látni.³⁴ Ennek az időszaknak két jellegzetes alkotása a *Vonatút* című film, és az *Óra-paradoxon* című filmterv.³⁵ Az *Óra-paradoxon* a BBS *Filmidő* pályázatára készült, tartalmában és technikájában is avantgárdnak tekinthető: egyrészt a relativitáselmélet és az abszurd próza koordinátarendszereit konfrontálta, másrészt erőteljesen épített a kép és a hang montázsos szerkesztésmódjára. A „szuper-fikcionalista” tervezet nem csak a korszak számos megvalósulatlan filmtervét képviseli. Kiemelésért az is indokolhatja, hogy tartalmilag (Kafka és Einstein szövegeinek konfrontatív „megfilmesítése”) és technikailag (filmtrükkök és komplex vágások) egyaránt igen innovatív a korszak kísérleti filmes terméséhez képest: „A két falu közötti utat a novella [Franz Kafka: *Mindennapi zűrzavar*] hőse igen lassan, végtelen havas szántóföldön teszi meg. Ezen idő alatt a párbeszéd [Albert Einstein: *Párbeszéd a relativitáselmélet elleni kifogásokkal kapcsolatban*] megszakad, és csak lépéseinek ropogását hallani. Az einsteini két órához rögzített két koordináta-rendszer mintájára itt is két koordináta-rendszerből figyeljük a cselekményt; az egyik a kamerához, a másik a mikrofonhoz van rögzítve. A két koordináta-rendszer sebessége eltérő, így amikor a hóban gyalogló embert már távolodni látjuk, akkor érünk közel hozzá hangban.”

Az 1981-es *Vonatútban* az Indigo csoport és barátai (többek között Birkás Ákos) utazott le Hatvanba Kondor Béla kiállítására. Az egyszerű történetet vagy inkább eseményt Erdély egy paradox instrukcióval bonyolította: a kamerának mindig úgy kell „látnia”, ahogy az lát(hat), akit (vagy amit!) éppen filmre vesz. A kész filmanyagot Erdély vágásokkal és ismétlésekkel tovább strukturálta. Ennek eredményeképpen olyan film jött létre, amely meghatározott szerkezet szerint emlékezik és jósol is, pontosabban egy újabb paradoxonnal élve: emlékezik saját jövőjé-

re. A téridő szerkezet megbontása, illetve a kameramozgás egyes momentumai, valamint maga a helyszín, a „vonatút” nemcsak az időre és a térre, hanem a téridőre is reflektál, sőt igyekszik azt analizálni és összevetni a szubjektív (megélt) idővel, továbbá az emlékezés működésével. (A filmnek lényegi eleme Szemző Tibor strukturalista szempontok szerint komponált filmzenéje is.) Az Indigo csoport-



Vonatút

tal egy időben, de részben attól függetlenül, az „indigósok” önállóan is készítették filmeket, és az egyes alkotók pályájának intermedialitása fontos kapcsot jelentett a film és a képzőművészet között.³⁶ Az egyik első ilyen jellegű kísérlet Peternák Miklós nevéhez fűződik, aki ebben az időben nemcsak az Indigo csoport tagjaként (vagyis képzőművészként és filmesként) dol-

gozott, hanem művészettörténészként is a kísérleti film történetével foglalkozott. Az 1983-as *Zenon* címével és motívumvilágával is a preszokratikus filozófia és az eleata-paradoxonok világába vezet.³⁷ Ezzel együtt a képi világ a korai mozgóképes kísérleteket is megidézi, amelyek a ló és az ember mozgásának pillanatfelvételeivel analizálták egyrészt magát a mozgást, másrészt annak leképezhetőségét. Peternák filmje így egyrészt egy filmtörténeti allúziókat keltő – karcos és homályos filmkockákkal, illetve lassításokkal, gyorsításokkal és kimerevítésekkel operáló – film magáról a mozgó képről és a mozgásról. Másrészt tanulmány az idő filozófiai problematikájáról, amely motívumaiban Zenon két híres paradoxonához (a repülő nyílveszűdhöz, illetve Akhilleusz és a teknősbéka versenyfutásához) kapcsolódik, s ezáltal éppen a fotografikus állókép és a filmes mozgókép elhatárolásának problematikusságára világít rá.

Egy másik „indigós”, a nyolcvanas–kilencvenes évek egyik meghatározó posztkonceptuális (erről majd később) művésze, Sugár János 1985-ben forgatta le a BBS-ben a *Perzsa sétát* (standard kópia: 1989).³⁸ A *Perzsa sétában* a kamera (operatőr: Sas Tamás) két aktuális, gazdasági és politikai kérdésekről nagyon komolyan és tájékozottan beszélgető (a szöveget Sugár és P. Lekov írta a HVG korabeli számai alapján) fiatalember sétáját követi nyomon budapesti tűzfalak és kirakatok között, akik „mellesleg” betérnek egy kiállításra is. A hangsúly azonban nem is annyira a „dokumentarista” igényű képeken, mint inkább a hangon van, mivel a jelenbeli eszmeifuttatásokat két jövőből érkezett időutazó énekhangja is kommentálja, akik fura, gyermekien vicces és szenzuális megjegyzéseket tesznek a látottakra és hallottakra. A film középpontjában ráadásul éppen Sugár *Kiállítás-díszlet* című kiállítása áll, de paradox módon a film erre nem reflektál közvetlenül: a komoly fiatalemberek csak hallgatnak, az időutazók meg csak kacarásznak, a művek meg csak élnek a maguk időtlen jelenét.³⁹ A *Perzsa sétában* nemcsak a film és a képzőművészet, illetve a díszlet és a műalkotás státusza bi-

másik történet... Az „indigósok” közül a kilencvenes évek elején Révész László készítette a legtöbb mozgóképet (szám szerint tizenhatot) a BBS-ben, de ezek többsége rövid, videoklip-szerű munka, amelyek elemzésére most nincs terem. Tájékoztató jelleggel: Peternák Miklós: A Balázs Béla Stúdió K-szekciójának munkájáról és terveiről, *Filmkultúra*, 1989/3. 78–80. Révész László: Műtény paletta, *Filmvilág*, 1987/9. 50–51. Sugár János: A szándékosság sorsa a kétdimenziós mozgóképek műfajában, *Mozgó Film 3. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1988, 101–103.

37 Peternák még további hat filmet forgatott a BBS-ben.

38 Sugár ezen kívül még tíz filmet készített a BBS-ben, ezek közül érdemes kiemelni még a *Halhatatlan tetteseket* (1988, Litván Gáborral) és a *Kamera a pácbant* (1993). Az előbbi a videóról szóló önreflexív videó-opera, az utóbbi pedig Dziga Vertovot idézően a kamera működését állítja a középpontba.

39 A *Kiállítás-díszlet* című kiállítás amúgy nem hivatalos kiállításként a forgatás ideje alatt három napig volt látható a Fényes Adolf Teremben, és Sugár a műveket – amelyek egy részét éppenséggel Jovánovics György hatvanas évekbeli gipszplasztikái inspirálták – a Filmgyár munkatársaival gyártatta le.

40 „Képzeld el, milyen lesz a művészet 60 év múlva, elképzelésedet korrigáld a ma már nyilvánvaló tévedések mértéke szerint és dolgozz úgy!” – Erdély Miklós: Extrapolációs gyakorlatok (1982), in Erdély Miklós: *Művészeti Írások*, i. m. 1991, 121. Sugár Jánost a nyolcvanas évek közepén a jelenben még láthatatlan, mert csak a jövőben felismert és elfogadott művészet elképzelése és megvalósítása foglalkoztatta. Bővebben lásd: Hornyik Sándor: A láthatatlan művészet kontextusai, *Új Művészet*, 1999/8. 23–24, 47–78. Sugár művészetének „filmes” vonaláról átfogóan: Orosz Márton: A fejünkre eső téglá, *Artmagazin*, 2006/4. 60–65.

41 A magát nem posztmodern gondolkodónak tekintő Jacques Derrida előtti tisztelgésekppen húztam át a posztmodernizmust, amelyvel azt szeretném érzékeltetni, hogy a nyolcvanas évek magyarországi „posztmodern” diskurzusa nem feleltethető meg a „posztmodern állapot” vagy a „posztmodernizmus” olyan filozófiai és kultúraelméleti igényű leírásainak, mint Jean-François Lyotard vagy Fredric Jameson munkássága.

42 Szilágyi Ákos: Az elmesélt én. Az „új érzékenység” határai, *Filmvilág*, 1985/7. 27–29. Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai, in Kovács, i. m. 240–282. Hegyi Lóránd: Jegyzetek Erdély Miklós munkáihoz. *Mozgó Film 1.*, i. m. 115–129. Izgalmas, ahogy Hegyi a transzavantgárd felől Erdély művészetét a „posztkonceptuális szenzibilitás” jegyében tárgyalja. A „posztkonceptuális” terminus amúgy először a Beke László által rendezett *Posztkonceptuális tendenciák* című kiállítás (Óbuda Galéria, Budapest) kapcsán jelent meg a magyar diskurzusban 1981-ben.

43 A VLS-ről és a megújuló szentendrei festészetről bővebben: Novotny Tihamér – Wehner Tibor: *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió*, Szentendre, 2000.

44 Wahorn András: *Jégkrémbelett* (1984). Klaniczay Gábor nemcsak

zonytalanodik el, de a múlt, a jelen és a jövő elképzelése és leképezései is. Ezen túl a kiállítás anyaga az organikus absztrakt és a konstruktivista avantgárd művészet tradíciójára is reflektál, a film egésze pedig a tudományos prognózis és a jelenben még „láthatatlan” művészet képzetét is egymásba fonja, miközben zárványként reménytelenül a szubkulturális kontextusok foglya marad.⁴⁰

Posztmodernizmus⁴¹

Ahogy az életben, úgy az irodalomban, a képzőművészetben és a filmben sem létezik „modern-posztmodern” korszakhatár. Poétikailag, mediálisan és formailag ugyan kitapintható valamiféle hangsúlyeltolódás a nyelvkritikától a szövegirodalom, az intermedialitástól a festészet és az experimentalizmustól az új narrativitás irányába, de inkább egymásba fonódásról, mintsem éles váltásról lehet szó. A nyolcvanas évek elején a filmek kapcsán új érzékenységről és új narrativitásról (Bódy Gábor kifejezése) beszéltek, a képzőművészetben pedig új szenzibilitásról és transzavantgádról, miközben az „új” irányzatok alkotói szervesen benne éltek az avantgárd kulturális és poétikai hagyományaiban.⁴² Leginkább egyfajta posztavantgárd szubkultúráról lehetne beszélni, amely az alternatív nyilvánosság és az underground kultúra terei és keretei között létezett. E létezősmód egyik – Erdély Miklóstól független – alternatíváját a szentendrei Vajda Lajos Stúdió (VLS) alkotói képviselték.⁴³ A VLS fe Lugossy László és ef Zámbo István kezdeményezésére jött létre 1972-ben, a szürrealizmus és a dadaizmus kesei örököseként, a hippi-mozgalom és a neoavantgárd akcionizmus kulturális keretei között. Jelzésértékű, hogy a VLS legismertebb terméke a későbbiekben éppen egy alternatív zenekar lett: az A. E. (Albert Einstein) Bizottság – négy képzőművész alapította: ef Zámbo, fe Lugossy, Wahorn András és Bernáth(y) Sándor –, amely 1980-ban a Beatrice, a P. Mobil és a Hobo Blues Band előzenekaraként lépett fel először.

A VLS és a Bizottság tevékenységében is elválaszthatatlanul összefonódott a költészet, a zene, a képzőművészet és a film, aminek egyik legfontosabb dokumentuma 1984-es lemezük és filmjük, a *Jégkrémbelett* (műfaji megjelölése: „forró-fagyifilm”).⁴⁴ A Bizottság először Bódy Gábor filmjében, az új narrativitás zászlóshajójában, a *Kutya éji dalában* (1983) lépett be a filmművészetbe, és rögtön ezután önálló bemutatkozási lehetőséget is kapott a BBS-ben. A *Jégkrémbelett* Müller Péter *Ex-kódex* és Xantus János *Eszkimó asszonya fázik* című filmje (mindkettő egy-egy alternatív zenekar, az URH, illetve a Trabant mítosza köré szerveződött) mellett szinte rögtön az „új érzékenység” példászerű alkotásává vált.⁴⁵ A posztavantgárd poétikája kapcsán annyit lehetne megjegyezni, hogy a *Jégkrémbelett*, ha csak ironikusan is, de éppúgy felhasználja a montázsos képi építkezést, mint a dokumentarista jellegű (mi folyik a színpalak mögött) felvételeket. A végtermék pedig itt is egyfajta alternatív valóság, amely intenciója szerint fe Lugossy, Wahorn és ef Zámbo költészetének és akcionizmusának (happeningek, performance-ok, koncertek, sőt „életművészet”) filmes verziója. A film abszurd humora, provokatív szexualitása és szürrealis-népies primitivizmusa ugyanarról a tőről fakad, mint Wahorn és ef Zámbo korabeli neoprimitív, hol grafitiket, hol gyermekrajzokat, hol meg csak egyszerűen pornográf skicceket idéző festésze.

A *Jégkrémbelett* az avantgárd hagyományai felől neodadaista kabarénak vagy szürrealista koncertfilmnek tekinthető, amelynek célja a zene és a fellépések

önironikus és reflexív képi megjelenítése. Az álmokkal és furcsa találkozásokkal, esetenként kalandfilm (a négy „Einstein” road movie-ja) betétekkel felturbózott koncertfilm szuperfikciójában azonban ezen túl is erős szerepe van az abszurd humorral és szexualitással átítatott dalszövegek társadalom- és kultúrakritikai utalásainak. Egy füstös diavetítés során például a zenekar nem a meztelen nők, hanem a kopár lakótelepek képeire „gerjed”, máskor meg teljesen adekvát módon panelházak láthatók, miközben szól a zene: „Tipikus mai munkaerő vagyok, a békásmegyeri rabszolgatelepen lakom.” Ez a kritikai attitűd, ha csak nyomokban is, de még fe Lugossy 1992-es filmjében, a *Neoszarvasbikában* is tetten érhető. Erőteljes zenei „mag” híján a *Neoszarvasbika* meglehetősen széttartó, tablószerű munka, amely fe Lugossy költői és akcionista (ő maga egy para-látnokot alakít benne) munkássága köré szerveződik. A multikulturális (gésák, heavy metálosok, szerzetesek és párdalnokok) utalásokkal átszőtt szürrealis „filmorgiában” ezen felül rendre felbukkannak a korszak olyan avantgárd figurái is, mint a „képzőművész” Bada Dada, a „performer” Szirtes János vagy éppen a Balaton együttes énekese, Víg Mihály, és persze Waszlawik Gazember László, aki egy jó évtizeddel korábban felhívta Nagy Ferő figyelmét a Bizottság tánczenekarra.

Konceptualizmus

Úgy 1900 körül, a modernitás és a modernizmus kellős közepén veszi kezdetét a film, a modern természettudomány és az avantgárd művészet története, s ide vezetnek vissza Marcel Duchamp lépcsőn lemenő aktjával a konceptualizmus és a konceptuális művészet hajszálygókerei is.⁴⁶ A konceptuális művészetről nemcsak azt nehéz megmondani, hogy John Cage-dzsel, Henry Flynttel, Sol LeWitttel, vagy Joseph Kosuth-tal vette-e kezdetét, hanem azt is, hogy mikor ért véget: egy biztos, a nyolcvanas évektől kezdve már inkább posztkonceptuálisnak, illetve neokonceptuálisnak nevezik azokat a művészi stratégiákat, amelyek az intézményrendszer és a műalkotás kritikáját tekintik elsődleges feladatuknak. A konceptuális művészet története gyakorlatilag elválaszthatatlan az avantgárd történetétől, a különbség talán csak annyi, hogy az előbbi inkább a műtárgy, míg az utóbbit inkább a művész(et) ontológiája foglalkoztatta. Ebben a szellemben a konceptualizmus története a dematerializációtól a rematerializációig ível, az anyagtól a gondolatig és vissza az anyagig. A dematerializáció Lucy Lippard nyomán a képzőművészeti műalkotás elanyagtalánítását, a szövegbe foglalt gondolatiság és a fotografikus képiség előtérbe kerülését jelenti, a poszt- vagy neokonceptuális művészetre jellemző rematerializáció pedig egyrészt a valóság és a valódiság visszatérését, másrészt pedig a konceptuális művészet matériájára való reflexiót.⁴⁷

Magyarországon az Ujjak csoport (Ádám Zoltán, Farkas Gábor, Komoróczy Tamás, Ravasz András, Szarka Péter, Szili István) fellépéséhez lehet kapcsolni a neokonceptuális művészet megjelenését. Rövid, esetenként egy estés kiállításait kezdetben a lebontásra ítélt Ujjak mozi pusztuló terében rendezték meg. Műveikben a transzavantgárd és az új szenzibilitás festői energiáinak kimerülése után újra előtérbe került a medialitás, a médium kritikája és a rendszerváltás jelenségeivel összefüggően az intézmény-kritika.⁴⁸ Szemléletüket és képzőművészeti praxisukat a társadalmi, politikai és kulturális valósághoz való visszatérés jellemzi. Munkásságuk egyik legteljesebb dokumentuma pedig éppen az a videó,

a Bizottság központi, szervező és generációs összekötő szerepére mutat rá a nyolcvanas évek elejének alternatív zenei kultúrájában, hanem arra is, hogy e zenekarok (URH, Sziámi, Európa Kiadó, Trabant, Balaton) filmes szereplése nem csupán a korszak zenei szubkultúráját dokumentálta, hanem egyúttal a narcisztikus önmitologizálás eszköze is volt. Ehhez csak annyit tennék hozzá, hogy ez az „önmitologizálás” a második nyilvánosság szűkös keretein belül nagyon is (ön)ironikusan valósult meg. Vö. Szilágyi Ákos: Milarepaverzió, i. m. 20–21, 23.

45 Az alternatív, underground szubkultúrán belül a rockzene kiemelkedő szerepéről bővebben: Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, Artpool – Kijarat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest – Pécs, 2003. és Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális el-lenállás formái a magyar neovantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006.

46 Az 1900 körüli évek kitüntetéséhez most csak két nagy volumenű, de eltérő horizontú és elméleti orientációjú művet említenék: Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Fink, München, 1985. Clark, T. J.: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999.

47 Vö. Lippard, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger, New York, 1973. Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996. Krauss, Rosalind: *Reinventing the Medium. Critical Inquiry*, 1999/2. 289–305. Alberro, Alexander: *Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977*, in Alexander Alberro – Blake Stimson (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, 1999, xvi–xxxvii.

48 András Gábor a kilencvenes évek elején az „érzéki konceptua-

lizmus" kifejezést használja a neokonceptualizmus helyett. Fontos tudni, hogy a fenti kifejezést éppen Erdély Miklós gondolatai inspirálták, aki szerint a művészet a nyolcvanas években újra a „vizuális és érzéki hatások” felé fordult. Az érzéki konceptualizmus Andrásí szerint a nyolcvanas évek azon műveit jellemzi, amelyek „fogalmi indíttatásúak” és „konceptuális töltsűek”, de „rajz, festmény, szobor, objekt, vagy environment” alakjában jelennek meg, nem pedig szövegek vagy fotók formájában. (Andrásí Gábor: A gondolat formái, *Nappali Ház*, 1993/2. 70–77.)

49 A kiállítás a Ludwig Múzeum Projekt-roomjában kapott helyet 2002-ben. A kiállításról bővebben: Süvecz Emese: „Kinn is vagyok, benn is vagyok.” Uglár Csaba művészetének nonkonformizmusáról (2005), www.magyarapitomu-veszet.hu/vizkult.php

amelyet a BBS-ben készítettek el 1991-ben. Az *Ujlak 1989–1991* (Ujlak csoport, 1991) című videófilm az egyes kiállításokról beszámoló rövid etűdökből áll, amelyet esetenként a csoport tagjaiból álló Van együttes meditatív, free jazzes zenéje kísér. Hol pop artos, hol meg inkább a Fluxus efemer anyaghasználatával jellemezhető térinstallációk gyakran élnek a technikai képek (fotó, film, videó) eszköztárával is, miközben elsődleges céljuk a műtárgy és azon belül is a kép fogalmának és mibenlétének felülvizsgálata. Lényegében ez a célja Komoróczy Tamás 1991-es videójának, a *Teória és praxis*nak is, azzal a többlettel, hogy nemcsak a műtárgy, hanem a művész társadalmi szerepét is vizsgálja. Maga Komoróczy hosszú fekete parókában, egy 17. századi filozófus képében jelenik meg, miközben Victor Burgin (a hetvenes évek egyik jelentős konceptuális művésze) szándékosan az érthetlenségig „túlteoretizált”, fenomenológiai alapokra helyezett „szituációs esztétikájának” szövege hallható. A teóriát azonban nem a művészi praxis képei „illusztrálják”, hanem egy szívűtét és egy focimeccs felvételei, valamint különféle kémiai és fizikai kísérletek, illetve anyagmodellek. Az egyik legszebb jelenet pedig az, amikor az inkább Descartes-ra, mint Hume-ra emlékeztető Komoróczy a „konceptuális és valódi tárgyak” elméleti elhatárolása alatt egy nagy ollóval kapargatja a körme alól a piszkot.

Végezetül és az avantgárd művészet egy lehetséges végpontjaként Uglár Csaba 2003-as Visszaélés című kiállításáról és videójáról ejtenék néhány szót, aki az „ujlakosokkal” együtt indult az új képfajták, a radikális festészet és az érzéki konceptualizmus égíse alatt.⁴⁹ Maga a videó reality show-szerűen, „kézi kamerás” felvételekkel kíséri végig egy furcsa – egyszerre vallásos és katonai asszociációkat keltő – szekta útját a transzcendens eszmecserétől a városi felvonuláson és a titkos erdei találkozón át a bombagyártásig, miközben hol keleti meditatív zene, hol pedig szovjet mozgalmi dalok hallatszanak. A kiállítás ráadásul még egyet csavar az avantgárd politikus és filozofikus felhangokat is keltő, (ön)ironikus reprezentációján. A múzeum szándékosan archaizált, légyűpizkos és mégis kultikuszen szcenírozott tárlóiban a terrorista szerzetesek ruhái és propaganda-eszközből műtárggyá magasztosult kép- és hangrűgűtő berendezései láthatók. Az installáció kontextusában maga a videó is történeti dokumentummá válik, egy vallásos szekta, egy számunkra idegennek tűnő kultusz reprezentációjának részévé. E tekintetben különösen érdekesek a kultusz tárgyi emlékei és szent ereklyéi. A „szakrális” tárgyak ugyanis új megvilágításba helyezik magát a kultuszt és annak legfontosabb dokumentumát, a videót is. Ezek a szerzetesek ugyanis nem szent könyveket vagy szent személyeket imádtak, hanem kép- és hangrűgűtő eszközöket, s ezen keresztül önmaguk képét és hangját, saját maguk audiovizuális reprezentációját.

Fűzi Izabella

**A fotografikus nyomtól a végtelen képig
A BBS filmelméleti kísérletei**

A Balázs Béla Stűdió mint „kísérleti terep” nemcsak a magyarországi experimentális filmezés számára nyűjtott termékeny lehetőséget, hanem a filmről való elméleti gondolkodás keretfeltételeit is megteremtette. (1966-ban jelenik meg Erdély Miklós első fontos filmelméleti tanulmánya *Montázs-éhség* címmel. Hasonló írások közlése a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején válik rendszeressé többnyire a *Film-kultúra*, a *Fotóművészet*, a *Valóság*, a *Filmvilág* és más lapok hasábjain.) Az előadások, viták, tanulmányok, rendszeres filmelméleti munkák létrehozására irányuló kezdeményezések¹ olyan inspiráló környezetet alakítottak ki, amely filmelméleti jelentőségében talán csak a húszas-harmincas évek magyar intermediális és interdiszciplináris jellegű, avantgárd törekvéseivel hasonlítható.² Mindkét korszakban közös a felismerés, hogy a teoretizálás nem másodrendű, utólagos elméletgyártás, hanem feltáró jellegében a művészi tevékenységhez hasonló és azt egyben elősegűtő, kiegészűtő aktus, artikuláció. (Ezért sem meglepő, hogy mindkét korszak művészei elméletalkotók, a művészeti alkotások, a médiumok filozófusai is voltak egyidejűleg: Balázs Béla, Moholy-Nagy László és különösen Erdély Miklós, Bűdy Gábor.)

A film, Bűdy Gábor szavaival, „a gondolkodás egyik formája” (*Filmiskola*³), ezen belül a kísérleti film a filmi gondolkodás mibenlétének és új formáinak, „a nyelv határértékeinek” a feltárására törekszik. Az experimentalizmus egyik válfaja a látás felszabadítását tűzi ki célul, egy olyan „feltétlen látvány” megteremtését, amely a „kulturális értelmezés feltételes reflexeit” (204) próbálja kiiktatni, felűlírni – megkérdőjelezni „retinális” szokásainkat. Ennek első lépése azonban a meglévű „vizuális nyelvtan” feltérképezése és módszeres tanulmányozása: a kísérletezés Bűdynál kéz a kézben jár a rendszeres és szigorű elméleti gondolkodással.⁴ A hatvanas–hetvenes évek elméleti irányzatai (strukturálisizmus, marxizmus, szemiológia, posztstrukturálisizmus, pszichoanalízis) talán éppen ebben az egy törekvésben, a készen kapott formulák, beidegűdészek, sémák ellen folytatott küzdelemben egyesíthetők – az elmélet így az ellenállás helyeként jelenik meg, ahol a rejtett vagy nyűlt előfeltevések rendszere megkérdőjelezűdik.⁵

Jelen tanulmány a fenti értelemben felfogott, a Balázs Béla Stűdió keretei között folytatott „kísérletezű” elméletalkotás terepén Bűdy Gábor írásait használja vezérfoalként, és – terjedelmi okoknál fogva is – csak kiegészűtűsképpen tud hivatkozni más elméleti munkákra. Bűdy elméleti munkássága a nemzetközi filmtudomány idűszerű kérdéseit feszegette, felvetűsei éleslátásukban alkalmanként messzemenűen meghaladták annak eredményeit. Az írások sokszor a tervezet szintjén maradtak, programadóak vagy kiáltványszerűek, máskor szabatos definíciókkal, axiómákkal operálű, kifejtett és levezetett gondolatmenetek voltak. A bű egy évtized (1971–1985) alatt szűletett írásokon átívelű, gyakran szó szerinti ismétlések Bűdy megszállottságán és elkötelezettségén túl egyfajta progressziót is sejtetnek, amely a jelentűsvizsgálat szintjeit elkülűnűtű, strukturalista megközelítűstől a mediális összefűggűéseken át egy általános képelmélet megfogalmazása felű tart, amelynek hangsűlyos pontjai az újfajta, elektronikus képek és a képi befogadás vizsgálatá. Jelen írás a történeti bemutatás helyett inkább egy problémakűzpontű megközelítűst kíván érvényesűteni: annak megmutatását, hogyan informálhatják az írásokban felbukkanű vagy kifejtett fogalmak, kérdűsek a mai magyar vagy nemzetközi filmelméleti gondolkodást.

Bűdy többszűr és sokféle összefűggűésben fogalmazza meg és járja körül a kérdűst: Mi a film? Ehhez további kérdűsek társulnak: Miben rejlenek mediális sajátosságai? Hogyan viszonyul a „valűsághoz”? Milyen szinteken ragadható meg a filmi je-

A dolgozat megírása idején a szerűzű Eűtvűs Állami Ösztűndűjban részesűlt.

1 Ilyenek pl. Bűdy Gábor *A kinematográfia kreatív nyelve* vagy az *Imaginációk* című kötettervei.

2 A két korszak összehasonlűtű bemutatását az avantgárd törekvések szempontjából lásd: Peternák Miklűs: A magyar avante-garde film, in Peternák Miklűs (szerk.): *F. I. L. M.*, Képzűművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 5–54.

3 A Bűdy-idűzeteket – ha másképp nem jelzem – a 2006-os kiadásból veszem, oldalszámokkal utalva az idűzet helyére: Bűdy Gábor: *Egybegűűjűtűt filmművészeti írások*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 235.

4 Mindezt ő maga „tapasztalati úton” is igazolta, amikor arra kérte kísérleti alanyait, hogy húzzanak szabálytalan vonalakat egy papírlapra mindenféle szabályszerűség alkalmazása nélkül. A kísérlet eredményekűppen kiderűlt, hogy a feladatot a legsikeresebben a grafikusok és az építűszek tudták teljesűteni, akik a „formaképzű szabályokkal leginkább tisztában vannak” (206).

5 Az irodalomelmélet vonatkozásában átfűgű képet nyűjt errűl Antoine Compagnon *Az elmélet demona* (Kalligram, Pozsony, 2006) című könyve.

lentések tulajdonítása? A kérdéseket átszövik egy rejtett képelmélet előfeltevései, amelyek kifejtéséhez a *Végtelen kép és tükröződés* című szövegben jut legközelebb. Érdeemes tehát a Bódy-írások keresztmetszetét jelentő problémahalmazokat filmelméleti kontextusban szemügyre venni.

Medialitás: nyom és triviális jelentés (a jelentés nulla foka)

Bódy egyik, egész életművét átható kérdése a médium technikai lehetőségeire és reprezentációs potenciáljára irányult, megelőlegezve ezzel jó néhány, napjainkban a (technikai) médiumok kapcsán felmerült kérdésfelvetést.⁶ A *Filmiskola* célkitűzése egy procedurális tudás közvetítése, annak „a speciális gondolkodásmódnak [a bemutatása], amely a filmek készítéséhez és megértéséhez egyaránt nélkülözhetetlen” (229). Az oktatófilm alap gondolata, hogy az alkotás – és így a befogadás is – a médium által meghatározott lehetőségek skáláján történik. A médiumelméletek alapműve, Marshall McLuhan 1964-es könyve, az *Understanding Media. The Extensions of Man* szerint a médium kétféleképpen határozható meg: egyrészt mint az ember kiterjesztése, meghosszabbítása, protézise (így értendők Bódy olyan filmkategóriái, mint például a „meghosszabbított szem”, a „felfedezett szem” vagy az „elkábított szem”); másrészt „minden médium tartalma egy másik médium” (Bódy fejtegetései a fotó és a film mediális kapcsolatát részesítik előnyben). A *Filmiskola* narrációja szerint a médium nem más, mint ami a valóság és a kép közé áll. (fotografikus) kép ezért kettős nyomot visel magán: a valóság nyomát és a médium nyomát.

A *Hol a valóság?* című, a dokumentumfilm lehetséges formáit vizsgáló írásában a film referencialitását (valóságvonatkozását) firtató kérdésre mediális összefüggésben kapunk választ. Bódy szerint nemcsak a dokumentumfilmnek, hanem minden filmnek van dokumentumértéke, pontosabban minden film egyben dokumentum is. (És nem csak abban a kézenfekvő értelemben, hogy dokumentálja a felvétel körülményeit.) Azt a – Bazinnek tulajdonított (valójában egy Godard-filmben elhangzó) – kijelentést idézi, miszerint „A film másodpercenként 24 kocka igazság”, csak azért, hogy aztán rögtön bírálja is: „[a]z aforizma egy tartalmi, normatív, sőt etikai kijelentést a technikai, a »médium« adottságaival hoz összefüggésbe” (105). Az alany („a film”) és az állítmány („igazság”) közti szinteltolódásra, inkompenzabilitásra rámutatva Bódy az igazság és a valóság szavakat a *dokumentum*, illetve a *nyom* fogalmaival cseréli fel. „Ahogy a rókaláb hagy nyomot a hóban, minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja” (105). Nyom, sziluett, halotti maszk – ezek az ismerős bazini metaforák, Bódy viszont kritizálja Bazin realista esztétikáját: a filmkockákon rögzített pillanat lenyomata csak annyiban jelenik meg számunkra hozzáférhetőként, amennyiben azt a fikció szabályai, a konvenciók tagolják. „A »tisztá dokumentum«, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan, csak a dokumentum és fikció *arányában* jelenik meg” (105). Az „arány” kifejezés (bár dőlt betűvel ki van emelve a szövegben) itt mégsem teljesen pontos: nem egy mennyiségi kérdéssről van szó (több vagy kevesebb dokumentum, illetve fikció), hanem kölcsönös feltételezettségi viszonyról, ami a médium sajátossága.

„A kép függése a valóságtól tehát olyan szoros, mintha minden egyes képponttól egy láthatatlan szál vezetne a neki megfelelő fényhullámig” (308). A fotografikus reprodukció dokumentumszerűsége Bódynál mégsem reflektálatlan, megnyugtató és problémamentes valóságvonatkozást jelent. Inkább kritikai valóságként szolgál egy olyan valóságfogalomhoz képest, amely „túlságosan emberi” módon az érzéke-

lés fenomenológiájára korlátozódik. Ahogyan egyik értelmezője rámutat: „a technikai feltételek által lehetővé tett lenyomatszerű rögzítésből [Bódy] nem a közvetlenség ígérteit olvassa ki, hanem annak lehetetlen kihívását”.⁷ Ebben az értelemben hivatkozik Antonioninak a *Nagyítást* inspiráló meglátására, miszerint lehetséges, hogy a filmszalag messzemenő fényérzékenysége folytán mindent rögzít, csak az emberi szem korlátai (a látás fiziológiája, valamint a kulturális konvenciók) akadályoznak meg abban, hogy mindezt mi magunk is észlelhessük.⁸ A médium nem emberi látásmódja tehát legfeljebb egyfajta „optikai tudattalanként” jelentkezik számunkra.

Mi a film(kép) mediatizált valósága tehát? Egy optikai és egy fotokémiai realitásról van szó, ahol a képpontok a fényhullámok nyomai, a látható világnak ez a lenyomata azonban már a megjelenítés pillanatában elkülönбöződik. A *Filmiskola* illusztrációi többszörösen bemutatják, hogy a különbözőképpen megvilágított és előhívott felvételek más-más képi információt tesznek elérhetővé. „Végtelen képet készíthetünk a valóság egy-egy részletéről, és nincs okunk kijelenteni, hogy bármelyik hívebb lenne a másiknál. Legfeljebb azt állapíthatjuk meg, hogy szokásos érzékelési körülményeinkhez melyik áll legközelebb. Amit az egyik kép rejtve hagy, azt megjeleníti a másik, s mindegyik mögött ott áll az összes többinek a lehetősége.” A kinematográfia itt a szó derridai értelmében bizonyul írásnak, ahol nem egy önazonos előzetes nyomról, hanem folytonos elkülönбöződésről beszélhetünk. A nyom „önmagában nem létezik”, „amint megjelenik, azon nyomban el is törlődik” – mondja Derrida.⁹ Amennyiben a helyszíni megvilágítás és az előhívás, a kopírozás (a feketedési szint megválasztása) a technika¹⁰ része, magának a technikának az alapjaiba íródik bele az esetlegesség vagy a szubjektív választás mozzanata, ami arra is rámutat, hogy a

„nyomvételi eljárás” hogyan képezi meg, hogyan hozza létre a nyomot. Bódy szavaival: a médium technikai lehetőségei határozzák meg a reprodukciót. A nyom, amint megjelenik, azon nyomban jelentésteli jellé válik.

A jel, illetve nyomhagyás Maurer Dóra munkáinak is középponti kérdése, aki a hetvenes évektől kezdődően a magyar kísérleti műfajok egyik meghatározó alakjaként a képi kifejezés lehetőségeit és korlátait kutatta többféle médium és hordozó (fotó, film, fotogramm, festmény, talált tárgyak, grafika stb.) esetében. „Kísérleteinek” egyik állandó témája az apró

mozzanatok, mozgások nyomainak, a „változás közbeni állapotok lenyomatainak”¹¹ a megjelenítése. *Térfestés* (1983) című filmje tulajdonképpen egy képzőművészeti akció dokumentációja. Az akció lényege egy színes vonalhálóból álló geometrikus raszter-rendszer valamely részletének kinagyítása és transzponálása a térbe. A helyszín egy ausztriai várkastély 14 négyzetméteres toronyszobája. A film lépésről lépésre dokumentálja, amint a fehérre mázolt, szabálytalan, bolthajtásos toronyszobát fokozatosan átszelik a ferde, színes csíkok, átírva és apránként megváltoztatva az eredeti tér karakterét. A végeredmény egy sosemvolt, máshol nem létező új términőség.¹² Az alkotás akció-jellege a művész testi jelenlétéből is következik. Maurer

⁷ Török Ervin: Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái, *Apertúra*, 2008/tél, www.apertura.hu/2008/tel/torok

⁸ A *Büntetőexpedíció* elemzésében ennek egy másik aspektusát így fogalmazza meg: „a tárgyi eszközök kontaktusa a valósággal totálisabb, mint amennyire az eszközöket használó, sőt előállító gondolkodás értelmezési tartománya terjed. Ez képezi a filmi jelentés »irracionális« oldalát, amely csendes redundanciában állandóan a közlés mélyén mozogva mintegy a filmi nyelv tartalékát biztosítja” (41).

⁹ Derrida, Jacques: *Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 1976, 167.

¹⁰ A *Filmiskola* második része az optikák megválasztásában mutatja ki ugyanezt a mozzanatot.

¹¹ Maurer Dóra: A strukturális filmezésről, in *F.I.L.M.*, i. m. 277–294, 283.

¹² Az eltolódás vagy elcsúsztatás, Maurer művészetének másik szervező elve, az *Emlékezés* (vagy más címmel: *Civilmeket*) című film szerkezetében is érvényesül, amelyben a *Civil a pályán* (1951) egy jelenetét forgatja újra apró változtatásokkal, mígnem a jelenet már inkább a *Macbeth* részének tekinthető.

13 „Reggeltől estig a toronyban voltam. Ez az életforma olyan gravitatív, igénybe vevő, minden mást kizáró volt, hogy csak kifejezve értelve volt elviselhető. Az elviselhetőség eszköze a film lett: a munka és a létezés mozzanatainak megfigyelése és átgondolása a film számára, s annak a munkafolyamat mellett rendező visszahatása a létezésre. [...] A kamera a festő szerepe, testére nőtt. Ha leterdél, hogy a padlót fesse, szaladó csíkok húznak el előtte, felgyorsultan fut össze a perspektíva, aztán rögzül a látvány, statikus képpé lesz, síkba fordul. Kalkulált és spontán mozdulatok következtében a színek egymásra hatnak a filmképen. A tér érzete állandóan változik...” (F.I.L.M., i. m. 287–288.)

14 Bár Bódy néhány helyen kissé „félreérthetően” fogalmaz, amikor a triviálist az aktuális jelentéssel szabad variációban használja. A triviális jelentés fogalmát ebben a tanulmányban a fotografikus rögzítés nyomszerű működéséként értelmezem.

15 Balázs Béla: *A film*, Gondolat, Budapest, 1961, 65.

érzéketesen írja le, miként alakította át ez a négyhetes munkafolyamat, és hogyan hozott létre az izolált tér egy saját szubjektumot, a kezdetben a rögzítés eszközeként elgondolt kamera pedig miként vált az alkotó és az alkotás „meghosszabbításává”.¹³

A „kifestett” tér nem elvont, kiüresített tér, mint a centrálperspektivikus modellben. A padlóról induló és a falakon, mennyezeten folytatódó színes sávok elválaszt-hatatlanok ettől az illuzionisztikus térképzettől, mint ahogy a benne létező szubjektum is az. A kamera nem a tér reprodukálójává, hanem annak interpretálójává válik. A sávok egy olyan tér jelzései, amely néhol meggömbül, máskor síkszerűen kiegyenesedik, távolodik vagy közeledik. Nincsenek a térnek biztos pontjai, megszökik a tekintet elől. Eldönthetetlen, hogy a festett csíkok az illuzionisztikus teret jelölik-e, vagy épp a térszerűség illúzióját borítják fel. A film a színes csíkok fehérre festésével végződik. A fehér festék alatt megőrződnek a színes csíkok ecsetvonásai, ez a fehér azonban már nem az eredeti fehér állapot visszaállítása. A fehér itt már azt jelenti, hogy a terek számtalan más tér lehetőségét hordozzák magukban, Bódy szavaival: „mindegyik mögött ott áll az összes többinek a lehetősége”.

A jel és a nem-jel határán egyensúlyozó nyomot Bódy a „triviális jelentés” szintjén ragadja meg. A „triviális” itt nem a kézenfekvő, egyértelmű vagy denotatív jelentésre utal,¹⁴ hiszen már a korai szövegekben hangsúlyozza, hogy a triviális jelentés „meghatározott és végtelen”, „az interpretáció vonatkozásában egy végtelen bázist képez” (41). A triviális jelentést az egyszerűség és az elszigetelés hozza létre, ezáltal a „kép önmagát jelenti” (58), egyszeri esemény és izolált blokk, amelyet meghatározottsága kiszakít a környezetéből (eloldódik a kontextusától), kontextus nélkülsége pedig kiszolgáltatja az interpretációk végtelenének. Az önmagában álló kép végtelen potenciálja hozza létre azt a paradoxont, hogy a kép egyszerre tekinthető üresnek és túldetermináltnak.

A triviális jelentés végtelen ürességét és ugyanakkor túldetermináltságát számomra a *Verzió* (Erdély Miklós, 1979) egyik visszatérő képe példázza: a Vikár László által alakított Scharf Mór arc, pontosabban a mosolya. A koncepció per tanúvallomásának erőszakos-rábeszélő betanítását néha megszakítják a zsidó fiú közeljeli. Ilyenkor eldönthetetlen, hogy a számára kiszabott szerepbe való rezignált belenyugvás mosolyát látjuk, vagy valamiféle szelíd béke szembeállítását a világ kegyetlenkedéseivel, az emlékek/képzelmek íródnak ki az arcra, esetleg csupán a felolvasott mondatokat gépiesen ismétlő idióta bárgyú mosolyáról van szó. Számtalan, egymást kizáró leírása lehetséges ennek a közelinek, a mosoly azonban mégsem árul el semmit. Az arcközeli, amint arra Balázs Béla rámutatott, megszünteti a tér- és időbeli dimenziót, kiemel és izolál: „Az izolált arc kifejezése magában teljes és érthető, nem kell hozzágondolnunk semmit, sem térben, sem időben.”¹⁵ A filmbe valóban időn és téren kívülre kerül Scharf Mór arc, hiszen egyszerre kapcsolható egy hipotetikus múlt, a jelen (a történet jelene, az elbeszélés jelene, a parabolisztikus időtlen jelen stb.) vagy a képzelet idejéhez. Amint többször is visszatérünk ehhez a közelihez, a kép a film „köldökévé” válik, egy olyan középponti, de ugyanakkor üres helyé, amely szétrobbantja a mű egészét. Mindez a film keretездésére is hatással van. Kovács András Bálint kiemeli, hogy a filmet alkotó jelek különböző szinteken helyezkednek el, és hogy valamelyik szintet le kell horgonyoznunk a „valóságba” ahhoz, hogy a különböző verziókat „verzióknak” könyvelhessük el. A film legkülső kerete (eleje és vége) a forgatás körülményeit és a tényfeltárást dokumentálja. (Branigan narratív keretezéselméletében ez az extrafikcionális szint, amely közvetít a fikció és a nem-fikció között, megalapozza a

diegetikus világot.¹⁶ A *Verzió*ban a forgatás körülményeire utaló film eleji és végi szekvenciák többszörösen is problematizálják ennek a narratív szintnek a funkcióját: mennyiben alapozza, ágyazza meg ez a külső keret a játékfilmes elbeszélést, vagy mennyiben vonja vissza az addig látottakat?¹⁷) De a belső, fikciós keretek viszonyában is működtethető a valóságvonatkozás, amennyiben azok egyrészt a „valódi események rekonstrukciói (a vallomás betanítása), másrészt a hazugság rekonstrukciói”.¹⁸ Kovács a film társadalomkritikai és etikai olvasatát adja, amennyiben az a rágalomnak a képiséggel összefüggő logikáját mutatja be: a fiú képzelgéseit azt illusztrálják, hogy mindaz, amit el lehet képzelni, meg is történhet.

A „hazugság” helyének meghatározásával szemben ugyanakkor a film – sokkal radikálisabban – a kép igazságtartalmára vonatkozó kérdést is felveti, pontosabban ellehetetleníti, és ez a külső kereteket is megfertőzi a *Verzió*ban. El tudja-e mondani a kép, hogy valami *nem így* történt? Tud-e egyáltalán állítani, kijelenteni? Seymour Chatman¹⁹ szerint a film mediális sajátosságából következik, hogy képtelen a verbális nyelvhez hasonló állításokat tenni. A verbális alany-állítmány struktúra a filmben a főnevet jellemző melléknév minőségének bemutatásává válik. Minden képhez számtalan leírás rendelhető, a kép azonban néma marad, végtelen hallgatásba burkolózik: a triviális jelentés Bódy szerint „nyílt seb”, „azt a fájdalmat [jelzi], hogy a képet nem lehet befejezni” (59).

A *Verzió* a történelem nyomának, az *Álommásolatok* (1977) az álom nyomának színre vihetetlenségét állítja porondra. Az *Álommásolatokat* egy olyan középpont szervezi, amely semmilyen módon nem megragadható és nem tárgyasítható. Az álom nyoma nem mentális jellegű, így a test médiuma által nem aktualizálódhat, és nem is anyagi természetű, ezért a látható világban sem jelenhet meg. A film első részében különösen éles tapasztalattá válik, ahogyan a rendezői alteregóként működő álmodó álomrekonstrukciós kísérlete kudarcba fullad, mivel az álom szavakban nem kifejezhető és képekben nem megképezhető. Egy nem fenomenálisan létező kép, amellyel azonban a filmnek minden képe, hangja, zöreje vonatkozásban áll. Az összefonódó fogalmi és képi koordináták sorra kudarcot vallanak abban, hogy aktualizálják ezt a nyomot („egy picikét messzebb”, „azt nem lehet méterben kifejezni”, „nincs magassága” stb.). A képek és a hangsáv manipulációja – torzítások, ismétlések által – magát a rekonstrukciós folyamatot is egyfajta képi nyommá alakítja, bekeretezi. Az ismétlés arra irányul, hogy az egyes szekvenciák autoreferenciálissá váljanak, „önmagukkal lépjenek montázsba”,²⁰ megnyitva ezáltal az interpretáció végtelen bázisát.²¹ Látni fogjuk, hogy a filmi jelentéstulajdonítás „legmagasabb” fokán, a szeriális jelentésben épp ennek a végtelen potenciálnak az elérésére való törekvés figyelhető meg: kiszabadítani a képet az „aktuális jelentés” fogságából és megnyitni a sokrétű kép- és jelentéskapcsolatok számára. Itt ér össze Bódy filmelmélete: a triviális jelentés jelölés előtti végtelensége és a szeriális jelentés imagináriusa.

A filmi nyomszerűségnek van egy másik értelmezhetősége is, amely nemrégiben (újra) a filmelméleti vizsgálódások homlokterébe került, ez pedig a film – Bódy számára is alapvető – elfeledett (vagy sok esetben megtagadott) fotográfiai alapja.²² Gyakran hangsúlyozzák: a filmbeli valóságillúzió forrása a mozgókép által kiváltott mozgásillúzió. A mozgásnak egy olyan rekonstrukciójáról van szó, amely a filmkockák által megőrzött pillanat nyomát tulajdonképpen eltörölve, a szem tehetetlenségét kihasználva jön létre. A mozgás illúziója csak a fázisképek bizonyos elrendezése esetében teremődik meg. Egy rögzített nézőpontból felvett mozdulatlan tárgy

16 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London – New York, 1992.

17 Lásd ehhez Tóth Zoltán János: Montázsgeiszt és igazságeffektus, *Metropolis*, 2007/4. 80–91, 82.

18 Kovács András Bálint: Dilettantizmus és valóságteremtés. in *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984, 101–113, 104.

19 Seymour, Chatman: Amire a film képes, de a regény nem (és fordítva), in Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció*. Szeged, 2006, szabadbolcseszet.elte.hu

20 Bódy megfogalmazása (147) *A harmadik című* filmjének ismételési kapcsán, amelyek alapjául Erdély végtelenített filmjei (*Antiszerpont*, *Rejtett paraméterek*) szolgáltattak.

21 Az *Álommásolatok* utolsó szekvenciája kapcsán, amely egy „idegbeteg” férfi és egy váznon megjelenő nő „társalgását” viszi színre, kiemelték, hogy ez a mozi-álom párhuzam ironikus kiforgatása. (György Péter: BBS, avagy kérdések a filmhez. *Mozgó film 1.*, i. m. 131–154, 145.) Ugyanakkor ez az áldialógus, a Christian Metz-i „elvétett találka” („A moziban a színész akkor volt jelen, amikor a néző nem [forgatás], a néző pedig akkor van jelen, amikor a színész nem [vetítés]: a voyeurista és az exhibicionista elvétett találkája”, uő: A képzeletbeli jelentő, ford. Józsa Péter, *Filmtudományi Szemle*, 1981, 82.) megvalósulása is az álom logikája szerint, ahol a férfi „kikérdezése” (György Péter olvasatában: megalázása), a kérdések mechanikussága eleve kizárja a racionálisnak gondolt választ. A vázson mint abszolút határ a két világ párhuzamosságát állítja.

22 Laura Mulvey *Death 24 x a Second* (Reaktion Books, London, 2006) című könyvében emellett érvel, hogy épp a celluloid alapú technika hanyatlása és a digitális

médium megjelenése hívta fel a figyelmet a letűnt médium sajátosságaira. Nem másról, mint egy „technikai anakronizmusról” van szó: a régi filmek digitális újrakiadása, a filmkép illetén manipulálhatósága mutat rá arra, ami eddig a filmek hagyományos vetítése során észlelhetetlen maradt. A médium középponti paradoxonáról van szó: a film a mozgás, az élet, a folyamatosság illúzióját az állókép, a megdermesztett pillanat segítségével hozza létre. Ezt a mozzanatot Mulvey az élet és a halál közti határvonal elmosódottságában, az élettelennek, a mozdulatlanoknak („inanimate”) a meglevenítésében lokalizálja. Mulvey szerint ennek a tapasztalatnak egy új ontológiához kell vezetnie, amely a vagy/vagy viszonyokat (valóság vagy fikció, állókép vagy mozgásillúzió) átalakítva, átszelve az ambivalencia és a bizonytalanság köré összpontosul (12.).

23 Gelencsér Gábor kifejezése. Lásd uő: Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus, *Metropolis*, 2000/1. 41–48.

24 *Mozgó film 1.*, i. m. 49–65.

25 Lásd például Tímár Péter *Summa* (1982) című filmjét.

26 Lásd még ehhez Peterán Miklós: Kísérlet és kutatás a 20. századi magyar művészetben. Az intermedialis technikáktól a komputerművészetig, in uő: *Képfáromszög*, Ráció, Budapest, 2007, 108–109.

27 Beke László kifejezése. Lásd uő: Maurer Dóra experimentális filmjei, *Filmkultúra*, 1984/3. 47–55.

egymás után vetített képei azonban éppúgy megfelelnek a mozgókép definíciójának, mint a filmkockánként változó, szubliminális képek vetítése a megszokott vetítési sebesség mellett. A mozgás rekonstrukciója szempontjából azt mondhatjuk, hogy Méliès bűvészfilmjei sem trükkösebbek, mint a Lumière-fivérek aktualitásokat rögzítő filmjei. Hiszen mindkét esetben a mozgás után-képzéséről, megalkotásáról van szó, azzal a különbséggel, hogy az egyik esetben a létrehozott, megszerkesztett mozgás inkább hasonlít a szokott érzékelési körülményeinkhez. Ezért mondja Bódy, hogy a film mozgása egy „üres afformációáramlás”, amely „az idővel halad, és a rögzített tárgy (denotátum) jelentéseit felveszi, közvetíti” (38). Ez az üres forma, üres mozgás, amely csak a pillanatképek megfelelő összemontírozása esetében hoz létre a szem számára is érzékelhető mozgást, mindenestül rá van utalva az állókép nyomaira. A lassítás, a gyorsítás, a filmkockák fordított sorrendben történő vetítése mind hozzátartoznak a médium lehetőségeihez, és arról tanúskodnak, hogy a médium pusztán csak imitálja az emberi érzékelést, valójában azonban egy észlelhetetlen mechanizmuson alapszik, ami nem más, mint a pillanatok kimetszése az időből, és újbóli összefűzésük egy sajátos logika mentén. A filmi médium a mozgás és az idő szimulakrumát hozza létre, amikor a mozdulatlan képek diszkontinuitásából képezi meg a mozgás kontinuitását, a pillanatok egymásutánjából az idő képzetét. (A *Filmiskola* harmadik részében Bódy „kinematografikus időtolmácsnak” nevezi a filmet.)

A BBS kísérleti filmjeinek nagy része reflektál valamilyen módon a filmnek erre a mediális paradoxonára. Az állókép és a mozgókép feszültsége, eltérő temporalitása különösen fontos Novák Márk *Csendélet* (1962) című etűdjében, de Tóth János rövidfilmjeiben is. A celluloidszalag pergésének a megjelenítése, a kimerevítések, kikockázások, egymásra fényképezések mind a fénnel írás (történeti) pillanatának a megragadására törekcsenek, „a kinematográfia »null fokának«”²³ az elérésére. Háy Ágnes *A filmidő grafikus ábrázolása*²⁴ című írása egy koordinátarendszerben illusztrálja a filmidő manipulációjának a lehetőségeit. A gyorsítás, lassítás, visszaforgatás,²⁵ kimerevítés, összekopírozás, ismétlés, többszörös expozíció vagy osztott képmező a kockák eredeti sorrendje és a trükkölt vetítési sorrend koordinátáinak különböző összefüggéseiben íródik le. Ezek a matematikai összefüggések azonban az eredeti sorrendet (kopírozás esete, a „normál” film minden kockája szerepel ugyanolyan sorrendben a trükkfilmen) is egy lehetséges verzióként mutatják meg.²⁶

Időmérés (1988) című filmjében Maurer Dóra a képmező sík- és térbeli jellegét fordítja le az idő kategóriáira. A képen fekete háttér előtt egy fehér vászon látható, amely betölti az egész képmezőt. A vászon mögött egy láthatatlan alak, a performer helyezkedik el, akinek csak a keze látszik. A vásznat félbehajtja. Majd megint a képet betöltő vásznat látjuk, de most kétszer hajtják össze. Mindez a vászon hétszeres hajtogatásáig újra és újra megismétlődik. Ugyanezt a szériát látjuk megismétlődni még háromszor, de most már kétszeres, majd négyszeres, végül nyolcszoros osztott képmezőben. Az egyes részek a hajtogatás különböző állapotát mutatják – fáziseltolódással. A modellált idő, amelynek egysége nem a filmkocka, hanem egy „lepedőhajtás”,²⁷ a képmező „egyidejű egyidejűtlenségét” hozza létre, mintha a filmkockák fázisképeit nem egymás után vetítenék, hanem kiterítve látnánk azokat. Az idő ilyen „kiterítése” az „idő képét” hozza létre, annál is inkább, mivel a vászon, a fehér lepedő itt nemcsak a hajtogatás tárgya, hanem a kép háttér és maga a kép: „A vászon nemcsak az összehajtás/átformálás tárgya, hanem kivetített képe, kép és

képhordozó egyszerre. Összezsugorodik, szinte eltűnik a folyamatban, eközben strukturálja a film idejét, amely a képpel együtt fogy el.”²⁸

A filmkockák, fázisképek „szó szerinti” kiterítését látjuk osztott képmezőben Bódy *Mozgástanulmányok. 1880–1980 (Hommage to Eadweard Muybridge)* (1980)²⁹ című kísérleti filmtanulmányában is. A film első fele szépia-tónusú képekben mutatja az esztétizált női és atlétatestek mozgásfázisait, ezeket animálja, mintegy a Muybridge-pillanatfelvételek filmjét hozva létre. A kísérletezés tétje azonban nem csak egy történeti rekonstrukció: a film második felében fémes hatású színek uralják a háttérrel, az atléta testek helyét „proletártestek”³⁰ veszik át, a düreri vonalháló szimmetriája összekuszált vonalakra cserélődik. A *Mozgástanulmányok* a fotó, a film és a grafika eszközeinek a kombinációival „a mozdulat és a mozdulatlanosság közötti

átmenetet”³¹ kutatja; ez nem pusztán egy formai kísérlet, amely a fotó és a film „közé” gondolkodik, hanem egy olyan új forma lehetősége is, amely a test felügyeletének (a *Psyché* antropometriai méréseit idéző) képi megvalósulásait kommentálja.

Nyelvszerűség: a jelentés három foka

A triviális jelentést „a nyelv tételezi”: az a negatív különbség, hogy soha nem tudunk eljutni az eredendő nyomhoz, pusztán csak „jelentéseket tulajdonítunk”. A film doku-

Mozgástanulmányok

mentumszerűsége a fikció szabályain keresztül nyilvánulhat meg. Mindig két filmet látnunk peregni a vásznon: egy dokumentum- és egy fikciós filmet. A „kettős vetítés” (105) fogalma Bódynál arra utal, hogy a médium reprodukív képességét, a valóság mediatizált közvetítését egy nyelvi összefüggésrendszer által tudjuk a magunk számára értelmessé tenni.³² A pályáján bekövetkezett szemiotikai fordulatot Bódy a következőképpen magyarázta: „Máig sem vagyok bizonyos, mit értek azon, hogy »valóság«. És hogyan is »szólhattak« róla ezek a filmek? Ha szóltak, kinek? És az mit válaszolt? [...] Egyszerűen rövidzárlat állt be az agyamban a »valóság« szó hallatára, amely egy napon egy másik szócskában, a »jelentés« kérdésében csattant ki” (140).

A filmi jelentésvizsgálatok (elemi egységek kérdése, a kettős artikuláció) felvetik a verbális nyelv és a film közti analógia problémáját. Bódy óvatosan foglal állást ebben a kérdésben: miközben szóhasználatában („vizuális nyelvten”, a jelentés fokai és szintjei) a szemiotikai szótárból merít, ugyanakkor zsilkai³³ alapokon bírálja Christian Metz filmszemiotikáját,³⁴ amennyiben az túlságosan is a beszélt nyelv egységeinek igyekezett megfeleltetni a filmi szintagmákat. A verbális nyelv linearitását alapul véve, Metz olyan szintagmákat hozott létre, amelyek a vágás szerepét kitüntetve, figyelmen kívül hagyják a filmi jelek sokrétű jelentéslehetőségét. A „grand syntagmatique” egységeit Bódy így kommentálja: „Az egyes szintagmák *definíciói* voltaképpen nyelvi terminusok karakterizációja dramaturgiai eljárásokkal és viszont, egy olyan kentaurra emlékeztetve, amelynek patái a színpad deszkáján dobognak, és hóna alatt a *Grammaire générale*-t szorongatja” (60). Bódy filmelmélete csak részben szemiotikai természetű, az írásából kiolvasható képfogalom egy olyan moz-

28 Durst György (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–91*, Balázs Béla Stúdió Alapítvány, Budapest, 1992, 260.

29 A film a Híradó-és Dokumentumfilm Stúdióban készült.

30 Bódy nevezi így őket: Beke László és Peterán Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, Múcsarnok, Budapest, 1987, 143.

31 Uo.

32 A „fikció szabályaiként” értett nyelv mint az értelmesség tétel és a megismerés eszköze felülíródik a szeriális jelentést és a végtelen képet tételező nyelvben, ahol a nyelv, a film nyelve (ha még nyelvről van itt szó) a gondolkodás és a bevett formák kritikájaként működik.

33 Zsilka János, nyelvész. Az organikus nyelvi rendszerről szóló elmélete több BBS-alkotóra is hatással volt, lásd Havasréti József: A „syntaxis mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról, in Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.): *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, József Attila Kör – Kijarat, Budapest, 2000.

34 Lásd például *Filmelméletet*, a film nyelve, filmi gondolkodás (58–65).

gó rendszert tételez, amelynek nincsenek előre meghatározható egységei, hanem a jelentéstulajdonítás aktusa, az egységek közti kapcsolatok válnak elsődlegessé.

A film nyelvyszerűségének alapja, hogy a képek elszakadhatnak elsődleges kontextusuk „itt és mostjától”, és az „imaginárius” gondolkodás közegévé válhatnak. A filmi gondolkodás viszont ott jelenik meg, ahol és amikor a szavak kudarcot vallanak: a filmnyelvi jelentések nem verbalizálhatóak. Bár a verbalizáció befolyása alól nincs mód menekülni (gondoljunk csak az előkészítés fázisára, a forgatókönyvre, a beszéd használatára a hangosfilmben, vagy a film értelmezői metanyelvére), Bódy szerint a film csak úgy válhat művészetté, ha saját nyelvét beszéli, és azon gondolkodik, nem filmen kívüli jelentéseket „díszít”. A filmnyelv működésének elégséges feltétele az elvonatkoztatásra, absztrakcióra vonatkozó képessége. Ennek lehetősége pedig az ismétlésben rejlik, azokban a kapcsolatokban, amelyek nem a kép „trivialitásában”, hanem a képek között, a képek szintaktikájában jönnek létre.

Így válik a Bódy-féle filmszemiotika központi kategóriájává a képsor, vagyis a sorozat, a széria. Ennek alapja az a szemiotikai belátás, hogy a jelek referenciális értékűket (azt az erőt, hogy valami rajtuk kívülre utaljanak, a helyett álljanak, amik nem ők) nyelvi „értékükből” nyerik, vagyis abból a tulajdonságukból, hogy egymásra utalnak, és a jelentés az egymáshoz képesti negatív különbségekből keletkezik. Hogyan válhat a képsor egy (nyelvi) artikuláció alapjává? A *Sor, ismétlés, jelentés*³⁵ című interjúban Bódy rámutat, hogy az állókép és a képsor közti különbség abban áll, hogy az utóbbi egyfajta „időt és logikát” kölcsönöz a képeknek. A triviális jelentés nyelv előtti pillanatától a filmnyelvi jelentésig tartó ugrást a *Büntetőexpedíció* (1970) elemzésében így írja le: „A film szintaxisába lépve az izolált szegmentum elveszti az egy szeri történés általi meghatározottságát, elveszti triviális jelentését, s egy tektonikus kódrendszer (a voltaképpeni »filmnyelv«) jelentésdimenzióit tölti ki. [...] egy filmi szegmentum vagy annak részlete mint eltérő minőségek szinkron *feszültsége* lép fel, s a triviális jelentésen túl, nyelvileg *objektív, elvont, filmfogalmi* jelentésre tesz szert” (41).

A képsor vagy széria mint szintaktikai egység nem az azt alkotó tagok szubsztanciális (vagy más természetű) egymásra vonatkozása, hasonlósága: bármi alkothat szériát, sort – Bódy példájánál maradva, „egy radírgumi, egy lepkeszárny, egy rendőrkapitány” –, amennyiben egy tételező aktus ezt a sorba állítást létrehozta. A filmkockák egymás utáni pergetése (üres afirmációáramlás) épp egy ilyen sorba állítás, ami legtöbbször a „narratív kényszer” formájában jelentkezik a befogadó számára: Laura Mulvey szerint „a film egymásutánisága könnyen magára öltheti a narratíva rendjét. A linearitás, a kauzalitás és a metonímia összekapcsoló alakzata – a történetmondás kulcsfontosságú elemei – a film egymás után kibontakozó, előre tartó mozgásában megfeleléseket hoz létre.”³⁶ A vetítés ideje szinte automatikusan történetidővé alakul át. Az egymás mellé állított képek azonban önmagukban *nem* tartalmazzák sorozatszerűségük elvét, jelentésük *tulajdonított*, és ezt a tételező mozzanatot Bódy mind a létrehozás, mind a befogadás oldalán meghatározónak véli.

Bódy a jelentéstulajdonítás három³⁷ szintjét vagy fokát különíti el, s ezek a szintek egyre magasabb lépcsőfokot képeznek a film imaginárius fogalmiságának a megjelenítésében. Ez a hármas kategóriarendszer írásainak visszatérő motívuma, bár az egyes helyeken más-más néven és kissé eltérően konceptualizálódik. Giambattista Vico nyelvfilozófiai írását követve a nyelvek felosztásáról (kultikus, isteni nyelv; heroikus nyelv, a fegyverek beszéde; és tagolt nyelv), először e hármas min-

táznak felelteti meg a filmtípusokat (kultikus, emblematikus és tagolt film), később a jelek viszonyára alkalmazza ezt a felosztást (triviális, montázs-szerű és szeriális jelentés; topo-kronologikus, retorikai és szeriális jelentés). Bár a kategóriáknak más-más a vonatkoztatási mezeje az egyes írásokban (miközben átfedés is van köztük), a felosztás szempontja és az általa artikulált viszonyrendszer nagyon hasonló. A továbbiakban a (*Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* és a *Sor, ismétlés, jelentés* című szövegekben felvázolt) topo-kronologikus, retorikai és szeriális felosztást követem, mint olyan jelentésszintek elkülönítését, amelyek az „artikulátlan” jelentésvonatkozásokból a szintaktikai kapcsolatok által „objektíválható” jelentéseket hoznak létre.

A legegyszerűbb jelkapcsolat a *topo-kronologikus*, amikor a képek metonimikus érintkezése, egymásmellettsége tér- és időbeli viszonyokra fordítódik le. Kulesov „alkotó földrajza” „tisztán megmutatja azt a formát, amely a valóság leírására szolgál” (71); egy olyan valóság ez, amely a tengelyszabálynak, a nézésirányok illesztési szabályainak és a plánméretekből kifejeződő közelítések fokozatainak engedelmeskedik. „A jelentések csak egy (fiktív) téridő kontinuumon keresztül vonatkoztathatók egymásra” (155). A filmi befogadásban érvényesülő „narratív kényszerrel” van szó, amely a téridő folyamatosság tételezését a motiváció és az oksági kapcsolatok megszerkesztésével egészíti ki.

A lokális-kronologikus jelentéstulajdonításhoz hasonló módon a *bináris-punktuális-retorikus* szint is a képek egyetlen vonását emeli ki, akárcsak a verbális retorikai alakzatok. Ezek mintapéldája a hasonlat, amelyben az összevetés mindkét oldala explicite megjelenik. A retorikus jelentés elszakad ugyan a kép tér-időbeli lehorgonyozottságától, viszont még mindig punktuális, lokális összefüggéseket jelöl ki a gondolkodás számára: „a retorikus kifejezőmód gondolkodásunkat – az afirmáció áramlását – heroikusan igyekszik bizonyos pontokhoz szegezni, mint a katonai fegyelemben” (155). Az ellenpont elve alapján működő eisensteini montázs binaritását Bódy úgy írja le, hogy egy implicit metaforakritika körvonalai is sejtethetővé válnak: „az afirmációt itt nem átsegíti a végpontok közt artikulált ismétlődés, hanem ellenkezőleg, mintegy tükörcsapdába zárja, s egy magasabb szinten egy pontra fókuszálja. Nevezzük ezt a punktuális (Vico: emblematikus) állapotot a jelentés retorikus fokának (J₂)” (uo.).

Ezzel szemben a jelentés *szeriális* fokán „punktuális ellentétek helyett a szériák hálóját kell artikulálni” (uo.). Bár a szerialitás a montázs (eisensteini) elgondolásán alapszik, Bódy leginkább a különbségeket hangsúlyozza. A szeriális jelentés nem duális („a *szeriális* és a *kéttagú* jelentésvonatkozások között *szerkezeti különbség* van”, 151); nem totalizálja, vagyis integrálja a részeket egyetlen jelentés által;³⁸ nem lineáris egymásmellettségen alapul, hanem egy „memoriális háttérrel”³⁹ feltételez; nem egy előre adott fogalom képi megfelelője, hanem egy „imaginárius fogalmiság” letéteményese, amely szavakban megnevezhetetlen vagy nehezen körülírható; „számtalan kombinációra ad lehetőséget”;⁴⁰ „az afirmációt különböző irányokba tereli” (155). Míg a triviális jelentés a nyelv *előtti* artikulátlan, az interpretációban folyton elkülönülő végtelen nyomot jelenti Bódy filmelméletében, a szeriális jelkapcsolatok egy (verbális) nyelven *túli* végtelenség pillanatát előlegezik.

Bár a szerialitás középponti helyet foglal el Bódy filmelméletében, ez nem jelenti azt, hogy kizárja a többi jelentéslehetőséget vagy hierarchikusan följük helyezkedik. A *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című írás végén arra mutat rá, hogy az első két jelentésszint is felfogható szériaként, csak hogy ezek redukált szé-

35 Bódy Gábor: *Végtelen kép*, szerk. Peternák Miklós, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 65–81.

36 Mulvey, i. m. 69.

37 „Mindig is jobban szerettem a hármat, mint a kettőt. Nem azért, mert több, hanem mert a kettő néha kínos, lehetetlen választás elé állítja az embert, míg a három úgy látszik pozitívan, mint a földmérésben is, vagy legalábbis virtuálisan egy területet bezár” (141). Lásd még ehhez: Pazár Sarolta: 3? *Aper-túra*, 2008/tél, www.apertura.hu/2008/tel/pazar. A dualitás elutasítása a montázs-típusú és a szeriális jelentés különbségében is fontos szerepet kap.

38 „Itt merőben más jelenséggel állunk szemben, mint a montázs esetében, ahol a montírozott képek összegzik vagy kiadják a hiányzó jelentést” (38).

39 Bódy: *Végtelen kép*, i. m. 75.

40 Uo.

41 Uo.

42 Gaudreault, André: Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries. *Cinéma*, 2002/1–2. 33–47.

43 Bódy: *Végtelen kép*, i. m. 79.

44 Uo.

riák; a *Sor*, *ismétlés*, *jelentés* című szöveg pedig úgy fogalmaz, hogy a jelentés a különböző „szintek között liftezik”.⁴¹

Amennyiben a szerialitás főleg a képek egymásutániságára jellemző, a film nem más, mint a „szériák szériája”. André Gaudreault⁴² a filmet alapvetően szeriális jelenségként írja le, mivel az apparátus kétszeresen is szériából – a fotogrammok és a beállítások szériáiból – építkezik. Folyamatos, általa „dialektikusnak” tételezett mozgás az „egyes” [*un*] és a „többszörös” [*multiple*] között: a pillanatfelvétel (a fotogramm) a mozgásban lévő látvány egy nézetét, pillanatát ragadja ki, az egyesek sokaságát aztán a vetítés egy újabb egységgé transzponálja, de ezzel fel is számolja szerialitásukat, csak azért, hogy az így létrejövő újabb egységek, a mozgó képek vagy beállítások egy másik szinten, a montázs által, megint szériába rendeződjenek. Pontosan ez a gondolatmenet, a film szeriális meghatározottsága áll a *Sor*, *ismétlés*, *jelentés* című szöveg középpontjában. Csakhogy Bódy a filmet mint a maga mediális keretei között működő jelentéslétrehozást – Gaudreault-val szemben, aki egy folyamatos dialektikus átmenetről beszél – mindkét végpontján végtelennek és lezárhatatlannak gondolja. A fotó a „legnagyobb fikciónak, a pontszerű időnek”⁴³ az érzéki megjelenítése, amely maga is „fotók vagy filmek sorozata”: „Különböző kutatófilm-es eljárásokkal, tudjuk jól, arról a pillanatról, amelyik egy fotóban nyomát hagyja, lehetne egy tízperces filmet is csinálni. Ebben a filmben aztán esetleg meglepő dolgok, fantasztikusnak tűnő mozgások tárulhatnak fel.”⁴⁴ (A kronofotográfia vagy a hosszú expozíciós idővel dolgozó, a pillanatfelvétel előtti ősfotó egyetlen képen teszi láthatóvá a pillanatok sorozatát vagy a tartamot. A Hubble-űrtéleszkóp expozíciós ideje 28 nap, itt már kérdéssé válik, hogy fotóról beszélhetünk-e egyáltalán.) A film fotók sorozatából áll, de a fotó is filmek sorozata. Nem létezik a szemiotikai gondolkodás alapját képező „legkisebb egység”, minden egyes kategória, „egyes” mögött különbségek sokasága, többszöröse lapul. A filmnyelv alapjául tehát nem az egységek szolgálnak, hanem a szerialitás elve, logikája. Amennyiben a szerialitás egy mediálisan megalapozott, egységeire bomló és különböző szinteken, különböző módon újrarendeződő, folyton fel- és leépülő folyamatot jelent, működtethető-e egy ilyen dekonstruktív mozzanat a filmi befogadásban, a jelentéstudajdonításban?

Vizsgáljuk meg Bódy egyik „szeriális példamondatát”, a *Vadászat kis róka*ra (1972) című rövidfilm értelmezését. A film a ready-made esztétika alapján öt különböző szekvenciából épül fel, amelyeket Bódy a snittkosárból válogatott össze: demonstrálók vagy tüntetők szériája, működésben lévő markológépek (egy ipari vásárról szóló tudósítás része), egy áriázó operaénekesnő, egy mozgó grafikai tévészignál, végül egy vadászati tudósítás maradéka a mezőn rohangáló, kölyökrökát kergető vadással: nagy erővel belerúg, a róka felrepül a levegőbe, majd a vadász lábai elé hull. A szériák feldarabolása rengeteg permutációs lehetőséget ad az így létrejövő újabb szekvenciák összemontírozására. (A film hozzáférhetetlen, Bódy szövege [149–152] nemcsak a leírását, hanem a jelentésadás módját is rögzíti.) A rövidfilm szeriális komplexitása abban nyilvánul meg, hogy az egyes szériák között különböző jelentésvonatkozások jönnek létre: a képek egymásra hatása a képek jelentésszerűségeiből más-más potencialitást aktualizál. A szériák párokba rendezhetők: a markológépek a demonstrálók képével állnak konfliktusban (elnyomottak vs. hatalom), az ária széria képei a tüntetők elvont megnyilatkozásai lehetnek („szenvédélyes érzelmkinyilvánítás”), míg a markológépekkel oppozícióban állnak (kibocsátott hangok vs. bemarkolás). A vadász és a róka szekvenciája a film végére került (amint kiderül a leírásból, Bódy ezt a szekvenciát nem darabolta fel, nem

„szerializálta”). A kísérlet eredményeként Bódy számára az a legérdekesebb, hogy a szériák tagjai között létrejött jelentésvonatkozások hogyan „fertőzik meg” a záró szekvencia értelmezhetőségét. A nézők mindegyike – számol be Bódy – a látottaknak valamilyen elvont jelentést tulajdonított. „A rókácska valamely zsenge szabadság, a vadász a megtorló gépezet szerepében tűnt fel” (150). A montázs elvű jelentéstudajdonítás itt is működik (a jelentéspárok vonatkozásában), de a jelentésvonatkozások megsokszorozódnak. A szeriális jelentésben a képek a más képekhez fűződő kapcsolataikon keresztül kapcsolódnak egymáshoz. A képek tehát nemcsak a „fogalmak közé”, hanem a „képek közé” is gondolkodnak.

Erdély Miklós írásaiban a filmi elem egységeit hasonlóképpen a köztük létrejövő kölcsönkapcsolatok által véli meghatározhatónak: „azt, hogy valami elem vagy sem, nem az határozza meg, hogy tovább bontható-e vagy sem, hanem az a szint, amelyen kapcsolódási rendszere értelmezhető”.⁴⁵ Montázselmélete a valóságdarabok újrarendezésével egy „új minőség” elérését tűzi ki célul, amely a befogadóban jön létre azáltal, hogy az egymással ellentétben vagy ellentmondásban álló szegmentumok kioltják egymás jelentését. Az új minőség mint egész, mint hatás érvényesül, és ez az állapot a mű egyetlen részére sem vezethető vissza: a töredék, a hologram egy organikus gondolkodás metaforái, amely a fogalmon túli tudati szférában manifesztálódik.⁴⁶ Ezzel szemben Bódy analitikus felfogása igyekszik kizárni mindenféle totalizációt; a „szeriális telítettség” nem egy állapot, hanem a képek kölcsönkapcsolataiban artikulálódó gondolkodás: „miután úgy éreztem, hogy hozzávetőleges választ találtam a »jelentés« kérdésére, nemcsak a »valóságra«, hanem az abból »nyomokat« merítő filmfelvételekre is kezdtem úgy tekinteni, mint titokzatos, felderítetlen jeltartományokra, amelyekbe a gondolkodás az artikuláció segítségével hatolhat be...” (156).

Képelmélet

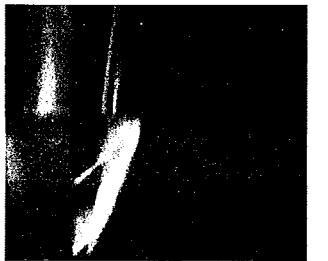
Bódy jelentéstudajdonítás-elméletének a hozadéka a kép fogalmának újraértelmezése a filmi jelölésben. A filmi kép absztrakt fogalom, több értelemben is. Nem csak azért, mert átmeneti képről van szó, amely a pillanatképek sokaságának áramlásában jön létre, s ezek egyszerűsége eltűnik, mert a néző számára észlelhetetlen. A kép azért is absztrakció, mivel mindig egy sorozathoz tartozik, nem önmagában és önmagáért van, hanem a más képekkel kialakított viszonyrendszerben. Harmadszor pedig, „[m]inden kép létrejötte pillanatában a valóság részévé, ezáltal új képek vásznává válik, s így merül el az időben”.⁴⁷ A kép tehát nem önmagában álló monász, hiszen mindig egy szériában artikulálódik.

Az így létrejövő képfogalom megragadásához újra meg kell vizsgálnunk a széria fogalmának a jelentéseit. A sorozat vagy széria a hatvanas és a hetvenes évek képzőművészeti irányzatainak egyik kulcsfogalma volt, ugyanakkor sokféle konceptualizációja jött létre. Ezeknek a felfogásoknak az irányzatokon átívelő, a modern művészetet megtermékenyítő közös jegye talán arra a felismerésre vezethető vissza, hogy a műalkotás nem egy kiemelt pillanat eredeti és megismételhetetlen rögzítése, hanem eredet nélküli, a sokszorosítás által egyenrangúvá váló momentumok viszonylata. Maurer Dóra képzőművészeti alkotásaiban – s ezekre Bódy is több rendben hivatkozik – a szerializációs eljárások igazi tárházát fedezhetjük fel. A fotósorozatok, lenyomatok, festmények szériái mind a kép határterületeire vezetnek, a kép mibenlétét feszegetik, annak folyamatszerűségét állítva elő-

45 Erdély Miklós: Mozgó jelentés, in *F.I.L.M.*, i. m. 163–179, 164.

46 Erdély „organikus tudatát” Deleuze „kiazmatikus tudatának” tükrében lásd Tarnay László: Kiazmatikus montázs – organikus tudat. Erdély és Deleuze. *Metropolis*, 2007/4. 100–110.

47 Bódy: *Végtelen kép*, i. m. 77.



Időmérés

térbe. A fotósorozatok „reverzibilis és felcserélhető” mozgásfázisokat állítanak egymás mellé, különböző sorrendben. Az egyes fázisképek helycseréje más-más jelentéseket, „dramatikus változásokat” hoz létre az egyes sorok tekintetében (*Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, etűd 1-7.*, 1972–74). Az alkotások arra sarkallják a nézőt, hogy a permutációs lehetőségeken végigzongorázva új jelentéslehetőségeket keressenek, amelyek közül nem biztos, hogy mindegyik verbalizálható. A másik szerializációs eljárás a tagolás és újratagolás, az egyszerre többszörös tagolási elv érvényesítésén alapszik. Az egységek határai elbizonytalanodnak, a „töredék” és az „egész” fogalmai relativizálódnak. Olyan eldönthetlenség jön létre, amely a szemet egy végtelen „örvénybe” sodorja (*4-ből 5-szériák I-III.*, 1975–79; *100 mezőben 81 mező*, 1977; *Rajzolás kamerával, Térletapogatás I-II.*, 1979). Harmadrészt a szériák részei olyan egységeket alkotnak, amelyek valamely (rejtett) szabály, struktúra leképeződései – ezt a néző a részek között működő kapcsolatok felfedezésével szerkesztheti meg. A sorozatok az elcsúsztatásokkal, eltolásokkal, elmozdulásokkal a szabály végpontra juttatását, a struktúra felnyitását célozzák (*Fotó-interakciók I-IV.*, 1977, *Időmérés*, 1988; a *Displacements*-sorozat és a *Quasi-képek* sorozata). Maurer alkotásai nemcsak a képek demokratizálását hajtják végre, hanem a kép „rögzíthetlenségét”⁴⁸ is színre viszik.

A sorozat fogalmát Bódy kétféle értelemben használja. Korai írásaiban a hasonlóság alapján képződő szériák, sorozatok, motívumsorok jelentésmechanizmusait tárgyalja: az *Elégia* (1965) elemzésében a repedések, nyomok, lovak minden helyzetben szerveződő szériáit, vagy a *Büntetőexpedíció* „portré- és mimikus gesztussorozátát” (44). A *Sor, ismétlés, jelentés* definíciója szerint viszont „bármilyen alkothat szériát”, amennyiben valamiféle elv alapján a részek egymásra vonatkoztathatók. Kísérleti filmjeiben több olyan eljárást találunk, amelyek a film lineáris szerveződésének felbontásával a képeket vagy azok részeit szeriális kapcsolatokba kanalizálják.

A legalapvetőbb eszköz az ismétlés, amelyet Bódy magával a „Formával” azonosít.⁴⁹ Bódynál egy szekvencia megismétlésének célja különbözik a *Verzióban* alkalmazottól, ahol más-más, alkalmanként egymással szemben álló leírásokat kapunk a „valóságról”. A *harmadik* (1971), a *Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar után a világ?* (1974) és a *Privát történelem* (1978) ismétlései, kimerevített képei, lassításai, nagyításai éppen a képek „aktuális” jelvonatkozásait akarják megszüntetni a képben rejlő jelentésvonatkozások felszabadítása céljából. A linearitás megbontása, az újratagolás és a függőleges montázs (ugyanaz a képszekvencia különböző hanghatásokkal és fordítva) a dekontextualizáció⁵⁰ révén lehetővé teszi a szekvenciák beíródását újabb és újabb szériákba. A *harmadikban* a *Faust* próbahelyzetei, az interjúk „vallomásos” helyzetei, az alcímekben megjelölt magatartások próbálgatásai egymásra olvasódnak és egymást értelmezik. A Thomas Mann-novella adaptációjában (*Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar után a világ?*) és a *Privát történelem*ben a játékfilmes, híradós, dokumentarista kódok helyeződnek egymásra az archív felvételek olvasatában.

Az 1975-ös *Négy bagatell*, amelynek alcíme „Maszkok. Elmozdulások”, a szignállokkal elkülönített részeket a keretezés fogalmának újraértelmezésén keresztül vonatkoztatja egymásra. A képkivágotat meghatározó külső, mozgó keret mindegyik epizódban megsokszorozódik a belső keretek által. Az első részben, amelyben archív felvételeken népi táncosok először néma táncát látjuk, majd a metronóm ütemére, zörejekre, aztán a népzene ütemeire táncolnak, a külső keret a képbe csúszik,

és egy mozgó szátkereszt formájában kíséri a táncmozdulatokat. A tekintetet a mozgás észlelésének legdinamikusabb pontjaira tereli, de egyben új tagolási elvet is bevezet: a képmező négy részre tagolásával az egyes képrészek is szerializálódnak, viszonyba kerülnek egymással, a vízszintes és függőleges térfelek egymásban tükröződnek. Mindez a mozgókép folyamatos újrakomponálását eredményezi. A kép néha „elcsúszik”, két képkocka „közé” kerül (a képmező felső részén a táncoló lábakat látjuk, az alsón pedig a táncosok felsőtestét), a celluloidszalag egyenlő részeinek újra felosztásával mindez egy harmadik tagolási elvet vezet be a szekvenciába. A második részben a mozgó szátkereszt egy írisz-szerű maszkolással egészül ki, amely egy modern táncosnő bemelegítő mozdulatait veszi célba. A maszk hol összehúzódik, hol kitágul, úgy működik, mint egy kulcslyuk, a mögötte leskelődő voyeur hol távolabbra, hol közelebbre fókuszál. A látvány kiszolgáltatottságát csak növeli a képbe benyúló kéz, amely az íriszben megjelenő testet méricskéli. A harmadik rész (a *Tradicionális kábítószerek* című 1973-as rövidfilm újrafeldolgozása) a keretezett és a kereten kívüli feszültségére épül. A képkivágotat „láthatóvá” tevő belső keret a látvány keretezettségére emlékeztet, miközben a filmkockák egymás utáni pergését is megidézi. A részeg férfi táncát a szociológus tudós beszéde, a kábítószerek és az alkoholizmus marxista társadalmi kritikája követi. A szeriális telítettség csúcspontja az, amikor a kamera elmozdulásával láthatóvá válik, hogy a szociológus szinkrontolmácsolt, általánosító, ugyanakkor lekezelően anekdotázó beszédének szó szerinti „háttérében” (ugyanabban a helyiségben) ott ül a részeg „alany”, és szinte öntudatlan, felszabadult mozdulataival és mimikájával mintegy ironikusan leképezi, lekottázza a szakember már megkettőzött beszédét. „A két személy tulajdonképpen két kép egymás mögött, de ugyanakkor egymásnak is képei. Tükrözik egymást: az első [a tudós] arról beszél, amit a második [a részeg] illusztrál, de ez utóbbi ad értelmet az első jelenlétének.”⁵¹ A – mindezt általánosító és absztraháló – utolsó, negyedik rész egy „elektronikus tükrözési” rendszer színrevitele; példafilm, amelynek elméleti tétjeit Bódy a *Végtelen kép és tükröződés* című szövegében is kifejtette.

A „végtelen tükröződésben” megragadható a kép folyamatszerűsége, amely két tükröz szembeállításával jön létre: „Nem lehet ellenállni annak, hogy elgondoljuk: mi történik, ha két tükröt egymásnak fordítunk. Az eredmény – végtelen tükröződés – könnyen elképzelhető, de ellenőrizhetetlen. Ha ugyanis a tükröződés tengelyébe állunk, mi magunk takarjuk ki a képet. Ha viszont az ellenőrző tekintet tengelye nem esik egybe a tükröződés tengelyével, a végtelen sor egy véges számnál kifordul, eltűnik az ellenőrzés köréből. A végtelen tükröződés így csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára követhető.” (119) A képek végtelen szeriális megsokszorozódásának a tapasztalatában a megfigyelőt éppen saját testisége, materialitása akadályozza. A „testetlen szubjektum” a monitorjával szembefordított videokamera, ahol viszont a végtelen tükröződésnek a képernyő „képfelbontó képessége” szab határt. A képek eme végtelensége elgondolható, de érzékileg nem megtapasztalható. A képek egy olyan végtelenről adnak hírt tehát, amely „fogalmi zárkáinknak”, feltételes reflexeinknek a provokációja. A képek ellenőrizhetetlen burjánzását Bódy *Kozmikus szem* című filmtervében viszi színre – egy fiktív keretben. A világűrbeli érkező, az űrkutatók által kezdetben idegen lények megfigyelésének tulajdonított jelzésekről kiderül, hogy „egy birtokos nélküli kozmikus híradó” (209), amelyben a vizuális információ „önmagát tagolja” (207). Ez a „kozmosz szem”.

48 Lásd ehhez az életmű kontextusában: Honisch, Dieter: A kép mint átvitel, in Maurer Dóra. *Szűkített életmű*. Ludwig Múzeum, Budapest, 2008, 9–44.

49 Bódy: *Végtelen kép*, i. m. 74–75.

50 Lásd Török Ervin, i. m.

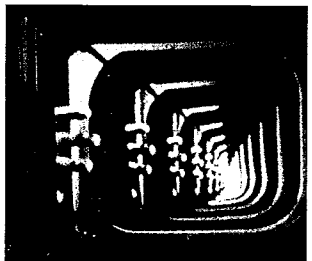


Négy bagatell



Négy bagatell

51 Kovács András Bálint: Gábor Bódy: A Precursor of the Digital Age in Imre Anikó (szerk.): *East European Cinemas*, Routledge, New York – London, 2005, www.nava.hu/download/kab/Body.pdf (Saját fordítás – F. I.)



Négy bagatell

„A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentéssel« (120). Bódy eloldja a kép fogalmát a „valóságtól”, a képek egyedüli referenciája maguk a képek lesznek. A „világ képfolyamatáról” beszél, ahol a képek sajátos logikája hatja át a látható világ dolgait (a kalapács nyele a kalapácsot tartó kéz tükre), a verbális nyelvet (egy szó egy másik szó tükre), a történelmet, a genetikát, a megértést stb. A leképeződések, vetületek, szimmetriák, lenyomatok, analógiák, tükrök képek át- meg áthatják világunkat, gondolkodásunkat, önmeghatározásunkat. A képiség ilyen fokú kitágításának következménye, hogy „[a] képek végtelen jelentésekre nyílnak. A világ határtalanul vonzó és fenyegető, biztató és óvatosságra intő, megfejtetlen látványkehely” (204).

Hammer Ferenc A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái Szocio-doku a BBS-ben

Hatvanas évek: a valóság évtizede

Az *Annie Hall* nevezetes jelenetében Alvy Singer (Woody Allen) a mozipénztár előtti sorban állva mérgelődik a mögötte álló Columbia-professzor filmekkel és McLuhandal kapcsolatos tudományos handabandázása fölött. Szóváltásba keverednek, majd Alvy odalép a mozi előcsarnokában felállított jókora transzparenshhez, amely mögül a maga empirikus valóságában kilép McLuhan, és rápirít a Columbia-professzorra, mondván, az nem értett meg semmit munkáiból. A fikció és a tény e szórakoztató és elgondolkodtató összekeveredése egy másik, épp ennyire nem magától értetődő közeledésnek is fényes példája. Egy jó generációval ugyanis az ezredforduló kommunikációs konvergenciái előtt, a hatvanas évek nyugat-európai kultúrájában a filmművészet és a társadalomtudomány között erőteljes közeledés történt. E két kulturális praxis egyaránt a társadalmi valóság hűséges leírását, működésének megértését, normatív értékelését és (alkalmanként) megváltoztatását tűzte ki célul, s az elméletalkotás és az empirikus gyakorlatok során egyre több szálon kuszálódott össze a tevékenységük.

A mindennapi élet önmagukban totálisan szenzációmentes tényei és folyamatai, persze olykor eltérő értelmezésben, lényegében egymással összefüggésben váltak – az egyre inkább csak idézőjelben megnevezhető – művészet számára nyersanyaggá az olyan formákban, mint a realista film, a nouvelle vague, a tényregény, a cinéma vérité, a direct cinema, a pop art, a talált tárgy mint koncept, a kísérleti színház, a performance, a szituacionista őjrát, a tévés szappanopera, a kandi kamera vagy a televíziós riport. Ezzel párhuzamosan a társadalomtudományok, illetve az egyre intézményesedő és pluralizálódó szociológia számára a mindennapi élet hasonlóképpen válik központi kategóriává. Kezdte a filozófiai fenomenológia nyomán Schütz a mindennapi élet fenomenológiájával, meg Lefebvre a mindennapi élet marxista kritikájával, jött az Annales a mindennapi élet történetírásával, akik a mikrotörténetírást, az oral history-t inspirálták később, indult Foucault a kórháztörténettel, majd *A dolgok rendjével* 1966-ban. Barthes már nevet szerzett a mindennapi apróságok éles szemű elemzésével, a *Mitológiákkal*, majd következett *A divat rendszere*. Marcuse 1964-ben *Az egydimenziós emberben* érvel a mindennapi élet manipuláltságával kapcsolatban. Berger és Luckmann 1966-ban publikálja a mindennapi élet konstruált jellegét hangsúlyozó iskola alapművét, *A valóság társadalmi felépítését*. Ekkor jönnek a kulturális állampolgárság különféle harcosai, a faji mozgalmak, a feministák, az ilyen-olyan elnyomottak, a különféle szubkultúrák, tizenévesek, életstílus csoportok, rockerek, hippik stb., akik afféle gesztusforradalmárokként egyszerűen a viselkedésükkel és a kinézetükkel cselekedtek. Miközben kommunikáció szakok alakulnak egyetemeken, a médiát vizsgáló társadalomtudományi kutató (Marshall McLuhan) válik celebritássá, a szociológusok tévéműsorokban vagy valamivel később éppen az egyre kimódoltabb kommunikációs eszközöket alkalmazó terrorista mozgalmakban bukkannak fel.

Az így jellemzett kulturális erőterben a tény fogalma különösen konfliktusosnak bizonyult, mondván, hogy a tény magától értetődő jellege, szikársága elleplezi azt az elnyomó apparátust, amely látványként legitimál, tesz kétségbevonhatatlanná és megkérdőjelezhetetlenné érdekeket megtestesítő politikai konstrukciókat – körülbelül így foglalja össze a helyzetet Guy Debord 1967-ben, *A látvány társadalmában*. A megismerés politikai tevékenységgé válik tehát, ahogy Kövesdy Gábor

1 Kövesdy Gábor: Léket kapott élet. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben, *Metropolis*, 1997/2. 83.

2 Durst György – Kovács Sándor – Pörös Géza (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980, 72, 76.

3 A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével, *Filmkultúra*, 1971/5. 21.

4 *Beszélgetések a dokumentumfilmről*, i. m. 51.

5 Rawls, Anne: Harold Garfinkel, in Ritzer, Georg (ed.): *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, 2003, 123.

6 *Beszélgetések a dokumentumfilmről*, i. m. 160. 163.

7 Kézdi-Kovács Zsolt: A kezdetek, in Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1960–2001*, BBS – Orpheusz, Budapest, 2002, 38–42.

mondja: „A szociológiai dokumentarizmus ideája mögött jól felismerhetően az a hatvanas években újra megizmosodott művészetfelfogás áll, amely szerint a művészet nem elsősorban az önkifejezés, sokkal inkább a megismerés eszköze.”¹ A dokumentumfilmzés ennek megfelelően, fontos kettős ideológiai szerepet kap. Először is (bármennyire utópista episztemológiának tűnjenek is a mai fülnek az efféle megfogalmazások) a valóság objektív feltárását annak lefilmzésével tartották megvalósíthatónak, amely elképzeléshez G. H. Mead és Goffman szerepelméletét hívták segítségül. Ember Judit megfogalmazása szerint a dokumentumfilmzés a valóság analízise, és a nálunk épp szárba szökkenő szociálpszichológiai paradigma nyomán úgy vélték, hogy „az ember azonos a szereppel, amit a társadalomban betölt”, ennek megfelelően a szerepek sokaságának, illetve azok kapcsolatának aprólékos rögzítése egyet jelent a valóság objektív lényegének megragadásával.² Egy 1971-es BBS-interjúban pontosan fogalmazzák meg e folyamat logikáját:

[...] a valóság folyamatai [...] a maguk jellegzetességében, struktúrában való elhelyezkedésükben kibonthatók. Tehát a nem látványosan szemléltethető dolgok is látványukban lesznek vizsgálhatók és vizuálisan megragadhatók. Arra törekszünk tehát, hogy a filmben a valóság „játssza el”, tárja fel önmagát a maga megszokott kellék-tárával és mozgásformái szerint, és nem pedig dramaturgia „csúcspontokba” szedve.³

Elek Judit megfogalmazása szerint a dokumentumfilmben úgy történik a valóság rögzítése, hogy a történetekben az emberélet tempója szabta idő rajzolja ki az értelmét, a jelentését a felvételnél.⁴ Anélkül, hogy az alkotók feltehetően támaszkodtak volna rá, az eljárás feltűnően híven tükrözi Harold Garfinkel etnometodológiai valóságfeltáró módszerét, amely 1967-ben jelent meg *Studies in Ethnomethodology* címmel. A módszer lényege a megfigyelendő emberek életének aprólékos, elfogulatlan vizsgálata, s különösebb prekoncepció nélkül annak megfigyelése és megértése, hogy cselekvésük milyen szabályokat követ, mely mintázatok alapján rajzolódik ki a megfigyelő számára a társadalmi rend.⁵ A valóságfeltárás politikai jellege pedig abban rejlik, hogy a kamera objektív tekintete segítségével leleplezi a mindennapok megszokásából származó hazugságokat és az érdekek elnyomó apparátusát.

A kiáltvány

Ennek az öntudatosan vállalt utópista programnak pregnáns megfogalmazása a *Szociológiai filmcsoportot!* című kétoldalas kiáltvány, amelyet szerzőik a *Filmkultúrában* tettek közzé 1969 nyarán. A Balázs Béla Stúdió körül csoportosuló filmek-írók nem első nekirugaszkodása ez a kezdeményezés. A hatvanas évek elejének dokumentarista lelkesedése a BBS-ben Kósa Ferenc szavaival „hadüzenet a társadalmi, történelmi valóságunk meghódítására”, a BBS maga meg a „valóság szekértáborá”.⁶ Kézdi-Kovács Zsolt pedig visszaemlékezésében elmondja, hogy amikor 1962-ben Aczél György, akkor kulturális miniszterhelyettes, a BBS-kollektívát felszólította tévesz-propagáló munkák készítésére, a kirajzó filmek felkavaró képet szereztek a helyzetről, Kósa meg 1967-re elkészítette a *Tízezer napot*.⁷

A *Szociológiai filmcsoportot!* dokumentum, ahogy már a címmel sugallt mozgalmi hangulat is mutatja, egy öntudatosan utópista program, amelynek forradalmi jellege épp a film és az élet radikális összeolvasztásának ideájában rejlik. Az elidegenedett, kommersz jellegű szenzációkra összpontosító – és ilyen módon a fennállót igazoló és konzerváló⁸ –, avagy éppenséggel kimódolt esztétizálásban kimerülő filmek helyett a valóság objektív megragadása lett a cél. Az esetleges, avagy a nyilvánosság torzító apparátusain keresztül felvetett közéleti témák helyett, véli a kiáltvány, a filmkészítés alapjául a szociológiai tényfeltárásnak kell szolgálnia, melynek révén a filmkészítő csoport „rendszeres és szervezett formában, folyamatosan és tudományos alapokon, céltudatosan, a filmi feldolgozás elveit szerint” kiterjedt anyaggyűjtési munkát végez”. A hosszú távú és folyamatos program épít a szociológia módszereire, maga is alkalmazza azokat, a feldolgozás során „pedig kísérletet tenne a szociológia kategóriáinak, leíró-struktúrájának a film követelményeihez igazodó kialakítására”.⁹ Tematikailag a dokumentum a következő vizsgálandó területeket azonosítja:

1. A társadalmi lét és az ezt tükröző közgondolkodás „sematikus” alapegységeinek vizsgálata (pl. gazdasági-termelési egységek; hogyan él a köztudatban, és milyen valóban egy gyár, hivatal, tsz. stb.).
2. Ideológiák és az ezeket hordozó szervezeti formák mozgása (hogyan hatottak az elmúlt 25 év változásai az egyes rétegek és egyének gondolkodására, hétköznapi viszonylataira, vagy aktuális események reakció-felmérései stb.).
3. Területi egységek felmérése (mivel a mozinézők előtt az ország nagy része ismeretlen, azt a képet, amit a „kiszárossról”, a „magyar faluról” kap, néha idejélmúlt reflexiók, elkoptatott extremitások, esetlegesség és az előzetes elképzeléseken alapuló „esztétikum” keresése jellemzi. Ez a kép a legjobb esetben is csak töredékesnek nevezhető).

A kiáltvány által felvázolt program utópizmusa mindenekelőtt az élet szabta szokásos keretek, illetve kategóriák felülrírásán alapul. A programban összeolvad a tudomány és a művészet, a dolgok megismerése és megváltoztatása, a megfigyelés és a részvétel. Az elképzelés szerint az éles szemű szociológusok azonosítják a társadalmi problémákat, hogy azok alapos, résztvevő megfigyelésen alapuló megismerése, feldolgozása nyomán a problémák tudatosuljanak a társadalomban. Mindennek révén létrejöhet az a politikai akarat, amelynek alapján megszülethet a problémát orvosolni képes intézkedés. A terv szerint a filmkészítő csoportok által feldolgozott anyagokat nyersanyagként átadják más stúdióknak, ahol a kollektív feldolgozásban ismét részt vesznek szociológusok is. A kiáltvány szerint a dokumentumfilm-készítés szerkesztési elve a „megismerő analízis”, és a filmzés az efféle társadalmiasítás révén fog átalakulni „a művészi megismerés egy speciális műhelyévé”. A produkciós folyamattal kapcsolatban a filmesek leszögezték, hogy rugalmas, relatíve kis költségvetésű, ugyanakkor gyorsan elindítható pilot-projektekre, illetve 16 mm-es, direkt hangrögzítésre alkalmas felvételi technikára van szükség.

A kiáltvány után néhány hónappal a *Filmkultúra* immár pontokba szedve tette közzé a BBS szociológiai filmcsoportjának megalakulását,¹⁰ majd kevesebb mint két év múlva, immár elkészült munkákkal a hátuk mögött, a csoport négy vezetője (Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Mihályfy László, Szomjas György) egy in-

8 Nyerges András: Válaszúton. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről, *Filmkultúra*, 1978/4. 31–38.

9 A kiáltvány valamennyi hivatkozása: Szociológia filmcsoportot!, *Filmkultúra*, 1969/3. 95–96. (Kiemelés az eredetiben – H. F.)

10 Változások a Balázs Béla Stúdióban, *Filmkultúra*, 1969/6. 14–16.

11 A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele, i. m. 20–24.

terjében finomította a program részleteit.¹¹ (A négy alkotó jellemző módon afféle kollektív interjúban beszélt; a szöveg nem jelöli, hogy az egyes hozzászólások kitől származnak.) Az elmondottak alapján a szociológiai dokumentumfilmzés a társadalom kulturális átalakulása kapcsán két szempontból is különös fontosságot kap. Egyrészt a Kádár-konzolidáció anyagi-kulturális javai, a reálberek növekedése, a GYES, a háztáji, a családház-építési hullám, a kultúra bizonyos fokú pluralizálódása stb. ekkorra nagyobb tömegeket értek el. A valóban társadalomtörténeti jelentőségű változás feszültségekkel, a régi és az új együttélésével járt, s a filmesek e konfliktusok feltárását tartották fontosnak:

A dokumentumfilm számunkra nem stílust, nem forgalmazást jelent, hanem a valóság képi megismerését. Ma nem a nagy mozgások, nem az extrémítások jellemzik társadalmunkat, hanem a társadalmi struktúra aprólékos átrendeződése. Ezért szükséges maguknak a tényeknek, a folyamatoknak vizuálisan pontos felmérése. Megváltozott magának az életformának a kellékára és környezetvilága, ugyanakkor azonban a dramaturgiája és érzelmi folyamatai és értelmi folyamatai az emberekben konzerválódtak. Ők továbbra is a régi formákban próbálják kifejezni újabb konfliktusait. Az élet azonban nem adekvát ezekkel a konfliktusokkal, amelyekben átéli őket, és amelyekben látszólag megjelenik.¹²

A szociológiai dokumentumfilmeket a kulturális átalakulások miatt politikai jelentőségűnek tartják az alkotók, és – a korábbi totalizáló-kollektivistikus motívumok tükrében egyáltalán nem meglepő módon – az alkotás fontos részének tekintik a művek úgymond visszacsatolását a közönséghez, mégpedig a „társadalmiasított terjesztés” folyamatain keresztül. A társadalmiasított terjesztés a hivatalos filmtérjesztés keretein kívüli vetítéseket jelenti, amikor a közönségnek alkalma van megbeszélni a látottakat. Ez az eljárás a *Tercer Cinéhez*, azaz a Harmadik mozihoz, vagy más, hatvanas évekbeli forradalmi-mozgalmár filmkészítőkhöz, illetve radikális társadalomkutatókhoz fűződik.¹³ A szociológiai dokumentumfilmek kimonodottan fontosnak tartják a közönség nevelését a dokumentumfilmekkel, mondván:

[...] úgynevezett vizuális hiányban szenvednek nálunk az emberek. A valóság egyszerű tényeiről hamis formájú elképzelések élnek bennük. Maguk a tények általában elvileg ismertek, de nem ismert ezeknek a tárgyilagos, adatszerűen konkrét vizuális arca. Az emberek megszokták, hogy pillanatokra és csak általában, nagyjából figyeljenek a jelenségekre, és ne vegyék tudomásul annak részletes jellegzetességeit. Mint nézők türelmetlenek.¹⁴

Érdemes megjegyezni, hogy jó hét évvel e szavakat követően, 1978-ban Dárday István, a szociológiai dokumentumfilmzés egyik kulcsalakja, immár nem a nyilvánvalóan újbalos retorikába ágyazza az aktivista filmzés értelmét, hanem az – ekkorra már félig visszavett – gazdasági reform kontextusába. Véleménye szerint a lényeg az extenzív gazdálkodásról az intenzív gazdálkodásra való áttérés, amikor a termelékenység növelése érdekében a termelésben nagyobb hangsúlyt kell kapnia a tudásnak, s ennek érdekében növelni kell a demokratizmust. Dárday kiemeli a terjesztés fontosságát is: a BBS eredményeit nemcsak az egész filmszakmában kell felhasználni, hanem „más műfajokba is integrálni kell azt a valóság-

hoz való viszonyt, amit a dokumentarizmus alakított ki”. A társadalmi forgalmazás fontos helyszínének a közművelődés és az oktatás politikai-nevelési struktúráját tartja.¹⁵

A terv kivitelezése

A hetvenes évek első néhány évében született filmekben az alkotók és a szakmai közvélemény egyaránt megvalósulni látta a kiáltványban megfogalmazott módszert. Ahogy azt Dárday István mondta 1979-ben: valóságos mozgalommá vált a dokumentumfilmzés.¹⁶ Hiba volna azonban egyszerű, a kiáltvánnyal kezdődő, majd megvalósulni látszó lineáris folyamatnak tekinteni a szociográfiai dokumentumfilmzés történetét. Először is már a kiáltvány előtt születtek olyan fontos, a direct cinema receptje alapján komponált alkotások,¹⁷ amelyek produkciójukat és szövegüket tekintve nagyrészt megvalósították a kiáltvány fontos célkitűzéseit. A kiáltvány azért sem tekinthető teljes mértékben a későbbi események kezdeményezőjének, mert egyrészt aláíróik¹⁸ közül később többen egyáltalán nem készítették szociológiai dokumentumfilmvet, másrészt pedig akik viszont igen, mint például Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula vagy Szalai Györgyi, azok nem szerepelnek az aláírók között. A dokumentumfilmzés hazai változásainak természetese sem tesz lehetővé merev szakaszolást, hiszen a nyilatkozatokban a szociológia dokumentumfilmzés búcsút kívánt mondani még az esztétizáló dokumentumfilmnek (a termelési filmriportokhoz fűződő viszonyra itt tán ki sem kell térnem) és a direct cinemának is. Az 1970 körüli években a Grierson-féle világjobbító retorika, az elszegényített, újhullámos megjelenítések, a „formanizmusba” hajló abszurd riportok, a lassan a fikció felé közelítő dokumentarizmus sokszoros átfedésekkel kapcsolódott a hazai dokumentumfilmzéshez.

A szociológiai filmprogram legkarakteresebb része a szociológiai valóságfeltárást és a dokumentumfilmzést kontinuumként látó totalizáló elképzelés, amely a maga konkrét folyamatában valószínűleg egyszer sem valósult meg. A BBS vezetősége a már említett, 1971 végi *Filmkultúrabeli* beszélgetésben *A válogatás*, a *Fekete vonat*, a *Nászutak* és *A krokodil* című munkákat tartotta a szociológiai filmprogram legjellemzőbb megvalósulásainak. Ha viszont megnézzük ezeket a filmeket, akkor az utópista kiáltvány sok vonatkozásban nem köszön vissza bennük.

A válogatás (Gazdag Gyula, 1970) például hátborzongatóan érzékletes képet ad a Kádár-rendszer hatalmi viszonyainak mindennapi mikroszerkezetéről

– amikor felmerül, hogy a pártnak kellene a beatzenekarok számára szervezni műsorbizottságot –, a kiváltság és a hatalom emberi gesztusokban megnyilvánuló jeleiről, például hogy milyen az, amikor fiatalosan laza egy KISZ-vezető, vagy miért is a kerületi KISZ-nek kellene szabályoznia a beatzenészek öltözködését és a groupie-kal kapcsolatos normákat. Ugyanakkor nehéz lenne meghatározni, hogy – a hata-

¹⁵ Beszélgetések a dokumentumfilmről, i. m. 106, 111.

¹⁶ Uo. 108.

¹⁷ Mindenekelőtt Elek Judit *Meddig él az ember?* (1967) vagy bizonyos értelemben Gazdag Gyula *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968) című filmje.

¹⁸ A dokumentumban így szerepelnek: Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihály László, Pintér György, Sipos István (rendező-operatőrök), Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba (írók).

¹² Uo. 21.

¹³ Dovey, John: *Freakshow. First Person Media and Factual Television*, Pluto Press, London and Sterling, 2000, 53–54.

¹⁴ A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele, i. m. 22.



Nászutak



A válogatás

lomgyakorlás analízisén kívül – milyen vizuálisan megragadható szociológiai tények rajzolódnak ki a filmben. Hiszen éppenséggel a KISZ-esek az igazán emlékeztetések, és egy KISZ-vezető nem tekinthető a mindennapok reflektálatlan praxisából kirajzolódó társadalmi ténynek. Hasonló mondható el a „digózó”, azaz szisztematikusan olasz aranyifjakra összpontosító lányokról szóló, szintén elragadó *Nászutakról* is (Szomjas György, 1970). Nem lehet kérdéses, hogy a korabeli nézőknek a hűvös blázírsággal nyilatkozó, attraktív ifjú nők mindenekelőtt egzotikumot jelenthettek, viszont nemigen tudhattunk meg sokat arról, honnan származnak. S ami a legfontosabb, a film sugallta elítélendő számítás és materializmuson kívül vajon még milyen jelentéseket hordozhatott egy fiatal lánynak a nyugat és a fogyasztás a hetvenes évek elején.

Első látásra úgy tűnhet, hogy a nagy hírnevet szerző *Fekete vonattal* (Schiffer Pál, 1970) kapcsolatban nem lehet kifogást találni, hiszen a munka szociográfiai jellege szavatolja a filmprogramban foglaltak érvényesülését, annál is inkább, mivel pontosan ehhez a korszakhoz kötődik a hazai szociológia egyik fontos teljesítménye, a Kemény István és munkatársai által végzett cigányság-vizsgálat. Minden hasonlóság ellenére azonban a *Fekete vonat* szerintem nem tekinthető a Kemény-kutatások – a szociológiai filmprogramban leírt – dokumentumfilmes meghosszabbításának. Formailag azért nem, mert annak ellenére, hogy Schiffer Pál filmje talán filmes szociográfia, talán jól szerkesztett riportfilm, ám nem valósítja meg a program legambiciózusabb ígérteit, hogy ti. az anyag a látható megmutatásán túl, dramaturgiai segítség nélkül jelenítse meg a valóság szerkezetét. Az olvasó képzeletére bízom, mennyire befolyásolja a filmes találkozások kimenetelét, ha 1970-ben egy választékos beszédű, bőrdzsekis ifjú riportert a technikai sleppel, mikrofonosokkal, világosítókkal, végigmegy a fekete vonaton vagy a szabolcsi putrisoron! A valóság beavatkozás-mentes rögzítése már csak azért sem tűnik magától értetődőnek a film beszédhelyzeteiben, mert szemmel látható, hogy a kérdező nyelvi világától gyökeresen különböző nyelvi kompetenciákat megvalósító válaszolók olykor kimondottan elutasítják a riportert kérdéseit. Tartalmi szempontból pedig azért nem tekinthető a *Fekete vonat* a Kemény-kutatások filmes kiterjesztésének, mert a szociológus a film fő témáját, az ingázást – a jó kereset nyilvánvaló előnyei miatt – nem tartotta annyira nyomorúságos életnek, mint ahogy a filmből kirajzolódik (a családok tönkremennek bele, a férfiak isznak, a nők meg küszködnek a gyerekekkel). Kemény ezzel szemben fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy az elesett helyzetben lévők az ingázás adta mozgékony és rugalmas munkavállalás révén tudnak segíteni magukon és családjukon. A *Fekete vonat* mindent sugall, csak a túlélést nem. És ha már a cigánykutatásról van szó, a film nem tekinti analitikus szempontnak azt a kérdést, hogy miként határozza meg a társadalom: ki tekinthető cigánynak és ki nem, ami pedig a korszak Kemény-kutatásainak fontos hozadéka.¹⁹

A szociológiai dokumentumfilmzésnek a BBS-vezetőség által 1971-ben megnevezett negyedik darabja, *A krokodil* (Szalkai Sándor, 1970), ha lehet, még az eddigieknél is kevésbé tekinthető az 1969-es kiáltvány megvalósulásának. Jóllehet a film által bemutatott eset formailag megfelel a kiáltvány azon célkitűzésének, hogy „akcióban” kell megmutatni a hivatalokat, a végeredmény ugyanakkor jóval közelebb áll egy szocialista *Monty Python*hoz. A kiáltvány elutasítja az extrémizmust és az egzotikumon alapuló filmzést. Akkor viszont feltehető a kérdés: ha az nem extrém és egzotikus, hogy valaki krokodilt és pítónokat tart a társasházi

lakásában, vajon mi volna az? Megjegyzendő, hogy a témafelvezetés és a riport, *mutatis mutandis*, bizvást megállná a helyét akár melyik *Fókusz*-, *Aktív*- vagy *Magellán*-műsorban. Ettől még persze *A krokodil* könnyfakasztóan abszurd és kacagtató munka, csak épp nem Debord, hanem inkább Örkény köpenyéből bújt elő. Amúgy néha a szereplők is ki-kimosolyognak a kamera mögé, a riportert olykor ironikusan komolykodik, a snittek közötti feliratok pedig hiba nélkül idézik a némafilmek korának népkacagtató stílusát.

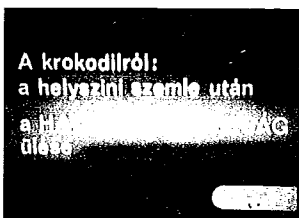
A munkával könnyű kézzel kapcsolatba hozható tehát a *Tűz van, babám!* vagy a *Hülye Járások Minisztériuma*. Közelebbről megvizsgálva azonban kitűnhet, hogy *A krokodil* legpontosabb kulturális analógiája a *Star Trek* „Platón mostohagyermek” című epizódja, 1968 novemberéből. Ebben a darabban az Enterprise űrhajó személyzetét a Platonius égitest szívtelen lakói azzal kínozzák, hogy úgymond telekinézis, azaz gondolatot történő mozgatás révén ugráltatják őket. Az űrlakók szívtelen tréfájaként Kirk kapitány és Uhura hadnagy(nő) ezért aztán akaratuktól megfosztva csókolózni kezdenek. Így esett meg viszont, hogy távol a jövőben, egy messzi-messzi galaxisban, akaratuktól függetlenül, de mégiscsak egy fehér férfi és egy fekete nő csókolózott a tévéképernyőn, először az amerikai tévétörténetben. Míg tehát az Egyesült Államokban csak science fiction-ba csomagolva lehetett érinteni a feketék és fehérek közötti érzékiség kérdését, Magyarországon egy krokodil kellett ahhoz, hogy a dokumentumfilmesei eljárszassák a lakóhelyi demokrácia magas eszményét, a hivatalnokok somolygó-feszengő asszisztálásával. Valószínűleg hasonlóképp tanulságos oknyomozást lehetett volna folytatni például a lakáskiutalás rendszeréről vagy az egyetemi felvételik politikai befolyásolásáról, ám azon biztos kevesebb lett volna a mosolyognivaló. Hogy ez mennyire így van, annak fényes bizonyítéka Ember Judit és Gazdag Gyula 1972-es filmje, *A határozat*. „A döntés az megvan. A kérdés a végrehajtás” – hangzik a szövetkezeti demokráciával foglalkozó film kulcsmondata a párttitkár szájából. Azt hiszem, *A határozat* a maga nemében egyedülálló darab, hiszen a szocializmus hatalomgyakorlásáról ennél élesebb és leleplezőbb film kevés készült a nyolcvanas évek közepe előtt. A filmben szereplő úgy a hetvenes évek eleji téveszelnők-perek egyike.²⁰ Rejtély, hogyan mehettek bele a járási vezetők abba, hogy a dokumentumfilmesei rögzítsék – tulajdonképpen – összeesküvésüket az egyik helyi téveszelnőkkel szemben.²¹ A film így harminchét év után is olyan izgalmas, mint egy krimi, annál is inkább, mivel a néző érezheti, hogy a szocializmus történetének egy olyan titkos bugyrába kukkanthat bele, ahová korábban biztos nem, de később is csak elvétve és sok-sok év múlva.²² A film teljesen valószínűtlen egyedisége természetesen azt is jelenti, hogy ismét csak valami mással van dolgunk, nem pedig a szociológiai filmprogram megvalósulásával.

Ha röviden áttekintjük a szociológiai filmprogram elindítását követő évek alkotásait, akkor tovább erősödhet bennünk az érzés, miszerint jóllehet, a program megvalósulásáról nemigen lehet beszélni, helyette viszont nagyon jó és egyedi alkotások készültek. Ragályi Elemér 1972-es *Szónokképző tanfolyama*, amelyben a békés megyei tanács szervez szónokiskolát névadók és temetések orátorainak, vegyitizta abszurd. Jelen sorok írója nem tudta, sírjon vagy nevéssen, amikor egy ponton a tanfolyam résztvevői „módszertani bemutatóként” (nem viccelekl!) ellátogatnak egy társadalmi (nem papos) temetésre, ahol a kamera olyan kiadósan pásztázza a zokogó családtagok arcát, amit manapság már a *Fókusz* sem engedne meg magának. Dobai Péter – amúgy kiáltvány-aláíró – *Archaikus torzója*



Fekete vonat

19 F. Havas, Gábor: Kemény István (1925–2008), *Beszélő*, 2008/5.



A krokodil



A határozat

20 Ember Judit úgy tudja, hogy a megyében (Fejér) 18 eljárás folyt téveszelnőkök ellen, amikor *A határozat* forgatták. (*Beszélgetések a dokumentumfilmről*, i. m. 77.)

21 A filmet 1972-es elkészülte után csak filmfőigazgatósági engedéllyel (azaz sehogy sem) lehetett nyilvánosan vetíteni. 1984-ben dokumentum-kategóriában a Filmszemle fődíjasa lett, 1996-ban pedig a Nemzetközi Dokumentumfilm Szövetség beavagotta minden idők 100 legjobb dokumentumfilmje közé.

22 A film következményei sem kevésbé voltak megrázóak. A párt számára világossá vált a film leleplező jellege, és eljártak a megnyilatkozó helyi hivatalosságok ellen, akik közül az egyik rövidesen öngyilkos lett (Kovács András Bálint személyes közlése).



Anyaság

23 Józsa, Péter: Társadalmelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei, *Filmkultúra* 1978/4. 39–45.

(1971) tértől és kortól független monumentális alkotás, igazából még azt az etikai kérdést is felveti, hogyan kell filmezni egy különös, instabil mentális állapotban lévő szereplőt, a szociálshoz mint olyanhoz ellenben semmi köze. A szintén kiáltvány-aláíró Szomjas György *Algyője* (1971) becsületes szociográfia, ami éppúgy készülhetett volna egy évtizeddel korábban, ahogy később is. Dobray György *Levél a kongresszushoz* (1971) című filmje a KISZ-mozgalom számára készült „termelési filmnek” tűnik, semmi többnek. Grunwalsky Ferenc – szintén jegyzi a kiáltványt – *Anyaság* (1972) című, erős vizualitású és absztrakt utalásokkal élő, például a főszereplőt kísérleti színdarabba illően deklamálva megjelenítő szép filmje viszont megint csak készülhetett volna Ulan Bator és Buffalo között bármelyik szegénynegyedben, és 1950 óta bármikor. Rózsa János *Botútés saját kérésre* (1972) című munkája klasszikus *human interest*, azaz „különös, de igaz”, a „komoly” és az ironikus között egyensúlyozó riport, ugyancsak nem tűnik dokumentarista paradigmaváltásnak.

A szociológiai filmprogram leghívebb megvalósulásának a Dárday–Mihályfy–Szalai–Vitézy–Wilt rendezőcsoport által 1973–74-ben készített *Nevelésügyi sorozat* (I–V.) tűnik. A jórészt pedagógusokból álló család két generációjának életén keresztül az oktatásügyet, az iskolát, a helyi hatalmi szerkezeteket, az egyenlőtlenséget, a társadalmi mobilitás és a család kérdéseit, valamint a társadalom kulturális-értékbeli átalakulását, tehát a hatvanas-hetvenes évek fordulóján időszerű szociológiai kérdések²³ zömét plasztikusan bemutató munka nagy-nagy aprólékos-sággal, programszerűen hajtja végre a szociológiai dokumentumfilmzés célkitűzését. Nevezetesen: hogy az összefüggések önmaguktól, s ne mesterségesnek gondolt dramaturgiai-szerkesztési módszerek révén rajzolódjanak ki a néző számára. A filmek formailag kínosan ügyelnek bármiféle hatáskeltés látszatának elkerülésére, amellet persze, hogy tudják, a szereplők arckifejezése sokszor bízást helyettesíti a szavakat. Az egyetlen, amit a kamera megenged olykor magának, hogy míg az egyik szereplő beszél, addig lassan egy másik szereplő arcát kezdi mutatni. A filmkészítők olykor szemmel láthatóan nem képesek megmaradni a szenvtelen dokumentátor szerepében, például amikor – ahogy az első részben kivethető – arra buzdítják az egyik szereplőt (az anyát), hogy a családi konfliktusok legsúlyosabb kérdéseit ossza meg a kamerával. Az ötrészes sorozattal kapcsolatos legfőbb kérdés az, hogy végül is miféle műfajnak kell tekinteni az összesen csaknem nyolcórányi anyagot, amelynek részei, ahogy az ember nézi őket, ráadásul egyre inkább összekapcsolódnak. Ez a szociográfiai tudatfolyam, avagy dokumentumfilmes Szabó-család, leginkább azzal láncolja magához a néző figyelmét, hogy az „együtt töltött” órák révén a Bujáki-család tagjai meghitt ismerősökként tűnnek fel az újabb részekben, és a sorozatelnak megfelelően a néző már szinte izgul, milyen újdonság fog kiderülni a jóra való pedagógusok életéről. Az is belátható viszont, hogy ez a fajta filmkészítés (dramaturgiai sűrítés nélküli, sokórás szöveg) sem a mozi, sem a tévé számára nem kezelhető formátum.

A cselekvő kamera

A szociológiai dokumentumfilmzés elvei szerint többek között abban is különbözik a kommerciális és másféle módon hatásadás, azaz ideológiailag mindenképp gyanús alkotási folyamatától, hogy különösképp tisztában van a kamera jelenlétéből származó torzító hatásokkal. A direct cinema teoretikusai ezért az

utóbbiakat olyan szabályokkal igyekeztek kiküszöbölni, hogy a (lehetőleg fekete ruhába öltözött) filmkészítőnek kerülnie kell a filmezett ember tekintetét, tilos a jelenetet elpróbálni, interjúzni, világítást vagy áttűnést alkalmazni.²⁴ Gazdag Gyula egy 1972-es interjúban nem tartja végzetes kérdésnek a kamera nem szándékos „cselekvését”: „...a kamera pusztán jelenléte is provokáció, de ez a provokáció nem több annál, mint hogy az esemény drámaiságát fokozza”.²⁵ Simó Sándor 1965-ös *Színe és fonákja* című BBS-kisfilmjében szögezi le a főszereplő: „Minden a kérdezőn múlik”, és érdekes módon Simó egy fikciós filmben játszik el a szubjektív dokumentumfilmzés adta lehetőségekkel és korlátokkal, ám a hazai dokumentumfilmek a szubjektív, informális, „klutz” filmezést a későbbiekben az avantgárd kísérletezőkre hagyták.

A szociológiai dokumentumfilmek a felvételek, illetve az interjúk során olykor nem akarták vagy nem tudták megállni, hogy ki-ki ne szóljanak a kamera mögül. Míg a *Boldogságban* (Csányi Miklós, 1968) az ifjú pár engedelmesen követi a szobájukban dolgozó kamera láthatatlan instrukcióit, pár év múlva a *Küldöttválasztásban* (Dárday István, 1972) a kamera már úgymond élőben, láthatatlanná válva igyekszik feltárni a falusi fiatalok közötti osztálykonfliktusok mibenlétét, míg aztán egy párbeszéd során a filmkészítő egyszer csak vissza nem kérdez az

egyik beszélőnek: „Az nem szenzáció nektek, hogy halálra unjátok magatokat?” Olyan filmek is készültek azonban a szorosabban vizsgált hetvenes évek eleji időszakban, amelyek nem bántak kesztyűs kézzel a megmutatott valósággal, hanem szerkesztéssel, képi retorikával és hangulatfestő zenével pontosan elmondták, mit gondolnak a látottakról. Ilyen Ragályi Elemértől a *Szilveszter* (1974), amely jól elveri a port Budapest szórakozó népén. Nyerges András veti fel 1978-ban, hogy a „megmutatás” azért is válik egyre nehezebbé

a dokumentumfilmekben, mert szereplői egyre jobban kiismerik a műfajt, illetve jogait, így pedig a filmkészítő nem a közvetlen, hanem az áttételes, ironikus utalások eszközével élhet, amely során mindenki megkaphatja a filmtől, amit szeretne, sőt azt is, amit megérdemel.²⁶

Szerkezet, közönség

A már idézett dokumentumokból és magukból a filmekből is kitűnik, hogy a szociológiai dokumentumfilmzés valóságfeltárásának efféle, úgymond objektív, azaz manipulációmentes módszere, amelynek révén magától rajzolódik ki a lényeg mintázata, egyre hosszabb filmeket eredményezett. A *Nevelésügyi sorozat* öt darabja a maga csaknem nyolcórányi terjedelmével igazi „bennefoglaltságot” kíván

24 Dovey, i. m. 28–30.

25 Zsugán István: Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala, *Filmkultúra*, 1972/4. 5–11. 8.

26 Nyerges, i. m. 33. Talán itt kell utalni arra a nehézségre, hogy 2009-ből visszatekintve sokszor nehéz úgy nézni és látni ezeket a filmeket, ahogy azt a nézők látták a hetvenes évek elején. Nehéz felismerni innen, mire ráncolták össze szemöldöküket, mire legyintettek és mire szisszentek fel. Fogós kérdés, hogy a társadalmi problémák megjelenítésében mennyi a tényfeltárás, és mennyi az úgymond „féléhrklárizmus”, a korszak társadalomkritikának álcázott mellébeszélése, műbalhékon való sokatmondó rágódás, olcsó moralizálás például azon, hogy a hentesnél miért csomagolják be a szalámit, vagy a pénztáros kislány hogy beszél a nyugdíjas nénivel. Fogós kérdések ezek, mert a szalámit vég a hentesnél mint cseppben a tenger jeleníti meg a szocialista gazdaság strukturális problémáit (csakúgy, mint Havelnél a zöld-ségeskirakata tett mozgalmi jelző), ugyanakkor mégis a szisztematikus mellébeszélést valószínűleg meg.

27 Beszélgetések a dokumentumfilmről, i. m. 23.

28 Kurlansky, Mark: 1968, Ballantine Books, Random House, New York – Pluto Press, London, 2004, 35.

29 Beszélgetések a dokumentumfilmről, i. m. 55.

30 Uo. 93

31 Uo. 39.

32 Nyerges, i. m. 38.

33 Beszélgetések a dokumentumfilmről, i. m. 26.

a nézőtől. Ez sokszor meg is volt, hiszen mint arra Sára Sándor is utal egy interjúban,²⁷ a dokumentum értéke általában megnőtt a kultúrában és a nézők szemében is. Az értelmiség köreiben legalábbis divat lett dokumentumfilmeket nézni. Mindennek köze volt, persze, a tabudöntögetéshez, pontosabban ahhoz, hogy a magyar történelemben a közönség először nevetethett nyilvánosan hebegő-izzadó hatalomgyakorló funkcionáriusok maflaságain. A nyilvánosság átalakuló természetére, illetve erejére jó példa, hogy 1968-ban Antonín Novotný, elmozdíthatatlannak hitt reformellenes csehszlovák köztársasági elnök lemondásához hozzájárultak azok az újságcikkek is, amelyek tudósítottak a Novotný-család fogyasztási szokásairól, különös tekintettel a Mercedes, Jaguar és Alfa Romeo típusú közúti járművekre.²⁸ Kósa Balczó-filmje, a *Küldetés* (1977) szókimondása mellett nyilván annak is köszönhetette tömegsikerét a hetvenes évek végén, hogy egy olimpiai bajnok megpróbáltatásairól szólt. A dokumentumfilmek nézettségét a kultúrpolitika paradox módon befolyásolta. A preferáció intézményével – amely lényegében fejpénzt jelentett a mozik számára a preferált filmek nézői után – lehetett növelni a nézettséget. A filmekre beteretelt iskolák, szocialista brigádok művellete azonban felemás eredményt hozott, hiszen azzal együtt, hogy olykor több tízezernyi, sőt százezernyi nézőhöz jutott el egy dokumentumfilm, a kabarétréfák sztenderd poénjává vált az üzemi inas, akit a szakik a brigádkirándulás során elszalasztottak a moziba, hogy hozzon eldobált, a brigádnaplóba beragasztható jegyeket, míg a többiek a mozipénzen elmentek sörözni. A szociográfiai dokumentumfilmesek ugyanakkor nem csupán a társadalmiasítotság utópisztikus dicsfénye miatt igyekeztek alternatív terjesztési módokat keresni a munkáiknak, hanem azért is, mert a mozhálózat félvállról vette a dokumentumfilm ügyét. Elek Judit idézi fel azt a hátborzongató élményt, hogy a *Meddig él egy ember?* című, megragadó és rangos díjakat elnyerő művét – amely egy idős munkás utolsó és egy pályakezdő fiatalember első munkanapjának egymás mellé tételével ad képet az országban zajló társadalmi változásokról – úgy játszotta le kétszer a Híradó Mozi, hogy az egyik történetet az egyik héten, a másikat pedig egy héttel később mutatta be.²⁹ Schiffer Pál is arra a következtetésre jut egy 1979-es interjúban, hogy a dokumentumfilm minden sikere ellenére „lényegében megmaradt marginális területnek, »Balázs Bélá-s« műfajnak”.³⁰

Feltételezhető – erre Kovács András is utal egy interjúban³¹ –, hogy a dokumentumfilmek leginkább saját, tudatosan használt szerkesztési módjuk miatt vesztek a népszerűségükből. A lassú, az apró részletekkel hosszasan pepecselő, képileg és dramaturgiailag rendkívül puritán szerkesztési mód a szakmai körökben is eredményezett kritikát. Nyerges András a „kifárasztás” nyilvánvaló veszélye mellett arra is utal, hiba lenne azt gondolni, hogy a nem szerkesztettség önmagában szavatolja a nagyobb valóságosságot.³² Sára Sándor pedig egy másfajta poétika mellett érvelve úgy véli, a sűrítés, a kiemelés hiánya éppenséggel akadályozza az efféle filmeket céljuk elérésében.³³ Az a szigorúság pedig, amivel a szociológiai dokumentumfilmesek tekintettek a közönségre – ami a fentebbi megnyilatkozásokban olykor az elitista arrogancia határát súrolja – nem maradt megtorlatlanul a nézők részéről. A. Gergely András így emlékezik minderre vissza:

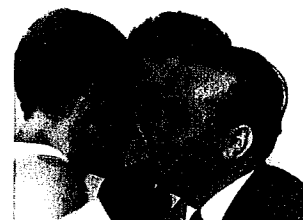
A kötélkarcos, szakadt, recsegő-sercegő hangú filmkép egyetlen villanatot alatt elárlata a moziátogatónak, aki a Híradó mozi folytatólagos vetítésére beült a hatvanas-het-

venes években, hogy már lekészte a híradót, a mesefilmet, a rajz-szkeccset és a világhíradót, s most „a dokumentumfilm” van soron. A filmkép látáskárosító minősége, a fénytónusoktól megfosztott, kiszáradt pozdorjabelsőre emlékeztető filmképek rohánása-ugrása egyértelműen klasszifikálta a filmműfajok között a dokumentumfilmet. S ezen túlmenően minősítette nemcsak az alkotót, a filmkészítő műhelyt, a „filmpolitikát” és a filmforgalmazás egész mamut-intézményrendszerét, de magát a nézőt is. A „csak dokumentumfilm” vetítésére kiadott mozijegy egy időben felébe került a mozifilmnek, a dokumentum-műfaj a nemzeti-politikai ünnepek kötelező iskola-mozi látogatási anyagává lett, szívből utált jelenséggé, s így az, akit érdekelt, magát minősítette lapidárisnak. Társadalmi tematikájú dokumentumfilmet „szeretni” csakis az ellenzéki szubkultúra mert, s értésére is csupán ő vállalkozhatott.³⁴

Gazdag Gyula, akinek nevéhez a direct cinema, illetve a szociológiai dokumentumfilmek olyan csúcsteljesítményei kötődnek, mint a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, *A válogatás* vagy különösen (társrendezőként) *A határozat*, egy 1979-es interjúban úgy véli, hogy a filmek csak egy kiválasztott elitközönséghez juthattak el, azaz az értelmiséghez és az egyetemistákhoz. Ám – annak ellenére, hogy ő rendezte a nemzedéki kultuszfilmmé váló *Sípoló macskakő* című 1971-es munkát – a dokumentarizmusban gyökerező játékfilmekről is azt gondolja, hogy nem érdekli az embereket.³⁵ Jellemző egyébként, hogy míg a szakma az Egyesült Királyságban ki merte figurázni a direct cinemát (amikor a *fly on the wall*, azaz „légy a falon” mozinak nevezték), nálunk a nyilvánosságban erre legfeljebb a rádiókabarében volt példa, ugyanis a BBS vérre menő, az övön aluli ütések sem nélkülöző belső vitái nemigen jutottak el a tágabb közönséghez.

Összegzés: szerepcserék és véletlenek

Úgy vélem, sikerült felrajzolni a hetvenes évek eleji szociológiai dokumentumfilmezés szerkezetét és tevékenységének paradoxonait. E folyamat sokszor egy Shakespeare-komédiára emlékeztethet bennünket, akik ugyanis megalkották a program kiáltványát, azok nemigen csináltak efféle filmeket, akik pedig csináltak, azok munkái is sokszor a kitűzött eredeti céloktól való eltérésnek köszönhetik, hogy emlékezetessé váltak. A társadalmiasítás igényét minden területen, a készítés, a szöveg és a befogadás folyamatában totalizálni kívánó dokumentumfilmezés marginalizálódni kezdett, miközben a „lenézett rokon”, a dramatizált fikciós féldokumentarizmus szép lassan ellopta a show-t a dokumentumfilmezés elől. Bódy Gábor BBS-es *Amerikai anizsa* (1975) nyitotta talán a sort, amely egy valódinak, dokunak maszkírozott, tehát kétszeresen fiktív történelmi filmmel lett népszerű. Dárday István és Szalai Györgyi 1974-ben már dévajul sutba dobták a doktriner dokumentarizmus kalodáját, és elkészítették a *Jutalomutazást*, amely magától értetődő természetességgel szőtte egymásba a ténnyt és a fikciót. Hajas Tibor *Öndívatbemutatója* pedig 1976-ban már ezekkel a szavakkal ijesztgette a nézőt, aki magára ismerhetett Hajasék Moszkva téri divatbemutatója szereplőiben: „Mi nem fogjuk meghamisítani az Ön mondatait. Mi nem fogjuk az Ön gesztusait új összefüggésekbe ágyazni. Nem akarunk az Ön sorsából tanulságot levonatni a saját szájjunk szerint. Ön sztár. Egy sztárfotót fogunk készíteni.”



Hosszú futásodra mindig számíthatunk

34 A. Gergely András: *Közellátések az etnofilmhez. Retusált ősiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság*, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kutatóközpont, Budapest, 1996, 6.

35 Beszélgetések a dokumentumfilmről, i. m. 82–83.

K. Horváth Zsolt

A valóság metapolitikája

**Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban:
szociográfia és dokumentumfilm**

Nullius in verba. Így hangzik az 1660-ban alapított Royal Society – Horatiustól átvett, átformált – jelmondata, amellyel a tudós társaság azt óhajtotta kifejezni, hogy a tudás nem alapulhat tekintélyen, valakinek a szavai iránti alázatos bizalmon, hanem csakis empirikus kutatáson és racionális megismerésen. Bacon szerint a tudománynak tisztán empirikus módszerekre kell épülnie, következésképpen: *hypotheses non fingo*. A tudomány, ez esetben a természettudomány, „évszázadokon át ostromozott minden olyan nézetet, mely csupán személyes hitet fejez ki. Így tartották és tartják többnyire máig is, hogy az efféle nézetekkel szemben a tudomány szilárd tényekre épül.”¹ A 19. században megjelenő, megismosodó és professzionalizálódó társadalomtudományokkal kapcsolatosan, amelyek nem úgynevezett kemény adatokkal, egzakt tényekkel dolgoznak, kétszeresen is problematikus lehet a fenti mottó. Egyfelől az akkoriban megjelenő diszciplínák egyfajta kisebbségi komplexussal rendelkeztek a már akkor is jelentős természettudományos eredmények, teljesítmények láttán, amelyek nagyban hozzájárultak a modernitás technológiai feltételrendszerének kiépítéséhez; másfelől jó darabig evidensnek tűnt, hogy a társadalomtudományok tárgya túl közvetlen, megfogható és ekképpen – közvetlen vagy közvetett érdekek révén – befolyásolható. A mindenkori kormányzattól független Royal Society mottójában ugyanis benne van a függelem, az elkötelezettség tökéletes ignorálása, sőt elutasítása; számukra az egyetlen elkötelezettség: az objektív, tudományos igazság keresése volt.

Világos, hogy a társadalom- és humántudományok ilyen típusú függetlenséggel sohasem bírtak; e megállapítás nem pusztán tudományszociológiai, de ismeretelméleti következményekkel járt. A történelem esetében – az előbbi szempontból kétségtelenül azokban az országokban, ahol a 19. század folyamán professzionalizációja leghamarabb (Németország) vagy a legszélesebb körben (Franciaország) végbement – ez a folyamat elválaszthatatlan volt a nemzetállam eszmei kohéziójának megteremtésétől, vagy utóbbi esetben a III. Köztársaság új elitje, a republikánus kormányzat támogatására létrehozott értelmiségi bázis létrehozásától.² Ami azonban a 19. század folyamán előnynek tűnt, az az első világháború *addig* példátlan pusztításai miatt, illetve a háborút követő évtizedekben súlyos morális és tudományos presztízsvesztést jelentett, elsősorban a tömegeket hadba viendő ideológia, a nacionalizmus kulturális logikájához adalékokat szolgáló, termelő történelemtudomány számára. A háború itt nem pusztán eseménytörténeti, de kifejezetten hosszú távú, gondolkodástörténeti értelemben értendő, körülbelül úgy, ahogyan Jan Patočka jóval később tekintett rá: „óriási, emberek által folytatott, ám az emberiségen mégis túlhnövő esemény”-ként, mintegy „ kozmikus történeusként”.³ Nem véletlenül fogalmaz módfelett élesen a kortársak közül Paul Valéry nevezetes esszéjében, mondván, „az értelem vegykonyhájában soha nem képződött a Történelemnél veszélyesebb vegyület. Jellemzői ismertek. Álmodozásra kész, megszállja a népeket, és békeidőben sem hagyja nyugton őket, meghamisítja emlékeiket, veszedelmesen érzékenyvé tesz, beforratlanul tartja a régi sebeket, nagyzási és üldözési mániához vezet, a nemzeteket pedig keserűvé, hiúvá, elviselhetetlenné és felfuvalkodottá teszi.”⁴ Ebben az értelemben Valéry radikálisan áthelyezi a tudomány és a körülötte lévő világ viszonyát, amennyiben azt állítja, hogy e diszciplína egyszersmind társadalmi praxis is, s ennek következtében az általa létrehozott tudás, az identitásformáló emlékezet konnektív ereje révén a hatalommal áll összefüggésben. Az a tudomány tehát, amely tudományos funkciója és elhivatottsága révén a 19. században „a” módszertan (írásos

¹ Polányi Károly: A tudomány: megfigyelés és hit, *Polanyiana*, 1998/1–2. 65.

² Vö. Iggers, Georg G.: *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1997, 23–35.; Noiriél Gérard: *A történetírás „válsága”*, Napvilág, Budapest, 2001, 77–78.

³ Patočka, Jan: Eretnek esszék a történelem filozófiájáról (1990), in Ivan Chvatík (szerk.): *Mi a cseh? Esszék és tanulmányok*, Kalligram, Pozsony, 1996, 349.

⁴ Valéry, Paul: A történelemről (1931), in Takács Ádám (szerk.): *A történelem anyaga. Francia történelemfilozófia a XX. században*, L'Harmattan-Atelier, Budapest, 2004, 23.

dokumentumok feltárása, forráskritikai vizsgálata stb.) létrehozásával bíbelődött, a 20. században a kritikai értelmiség szemében, társadalmi funkciója révén „bűnrészessé” vált a világháborús pusztításért. Ez a morális bűnrészesség természetesen újból joggal veti fel a szavakba vetett alázatos bizalom kérdését, s helyezi át a tudomány hatókörét kizárólag a megismerés terebélyére.

Az utóbbi évtizedek társadalomtudományos teljesítményei azonban megint nem kedveznek a „nullius in verba” magasztos kihívásának. A második világháborút követő évtizedek, a strukturalizmus és az azt követő irányzatok ugyanis számtalan olyan kihívás elé állították a nyugati empirikus társadalomtudományt, amelynek az megint csak helytel-közzel tudott megfelelni: nyelvi fordulat, kulturális fordulat, episztemológia stb. Ezekből a legkomplexebb az ismeretelmélet sokat átkozott, ám sok tekintetben mégiscsak termékeny nézőpontjának hangsúlyossá válása volt. A történelemtudományban legkorábban Franciaországban voltak erre nézve kísérletek a hetvenes évek elején, s itt Paul Veyne, valamint Michel de Certeau nevét érdemes kiemelni. Az amerikai Hayden White-tal szemben e két francia történész egyfelől az empirikus történeti munka gyakorlata (Veyne ókortörténész, de Certeau 17. századi vallástörténettel és misztikával foglalkozott), illetve annak válsága felől bírálta a szakmát, másfelől történeti-kritikai munkájuk jócskán túlment a történelemtudomány pusztán nyelvi, nyelvészeti, narratív bírálatán.⁵ A marxista háttérű, ám egyúttal jezsuita de Certeau az elsők között kérdezett rá a valóság és a fikció a történelemtudomány nézőpontjából összeegyeztethetetlen minőségére.⁶ A kortárs nyugati tudományos kánon szempontjából manapság talán már nem tűnik annyira jelentőségteljesnek a tény, a valóság, a fikció, az elbeszélés konceptusainak firtatása, ám a hetvenes évek javaslatai mégis alaposan felkavarták a Noirieli szemében mindig is válságban lévő történelemtudományt.⁷ Lényegét tekintve az a korábbi naiv beállítódás kérdőjeleződött meg a történelemtudományban, hogy a valóság valamiféle adottság, amely „eleve ott van”, a történésznek pedig a dokumentumok, eredeti források feltárása, tanulmányozása révén hozzáférése van ehhez. Ezzel az ismeretelméleti kritika azt szegelte szembe, hogy a valóság, a múlt valósága ilyen *direkt módon* nem adott és nem is érhető el, mivel azt egyfelől, természetesen, valóban egykorú iratok feldolgozásán keresztül tanulmányozzuk, ám másfelől ki is szakítjuk, válogatjuk, szerkesztjük. Másképpen fogalmazva, a változás lényege abban állt, hogy a történész konstruktívan viszonyul a múlthoz, s ilyenformán különbséget kellett tenni a feltárt, megtalált „adat” és a kiválasztott, értelmezett „tény” között. A történelemtudomány tehát leszámolt azzal a pozitivizmustól örökölt illúzióval, amely a múlt valóságának „visszaadásában” gondolkodott úgy, ahogyan az megtörtént (*wie es eigentlich gewesen*).

Ugyanakkor az is bizonyos, hogy a közgondolkodás, a kritikai reflexió és a társadalomtudományos gyakorlat viszonya nem írható le pusztán a nyugat-európai vagy az amerikai tapasztalatok nyomán, s éppen azért nem, mert az utóbbi nem független attól a kontextustól, amelyben létrejön, s működésének körülményeit szabályozza. A politikai berendezkedés, a nyilvánosság és a tudomány működőképessége egybefüggő fogalmak, s korántsem véletlen, hogy Kelet-Európában, ahol a 20. század módfelett szaggatott történelmet mondhat magáénak, a társadalomtudományok, s benne a történelem kognitív szerepe erősen korlátozott volt. Amikor a rendszerváltást követően az újabb nemzedékek igyekeztek meghonosítani az addig a Fal innenső oldalára nehézkesen vagy egyáltalán át sem szivár-

gott – fentebb tömören vázolt – posztstrukturalista, szövegközpontú, interpretatív stb. elméleteket, akkor az idősebb generáció részéről érezhető volt egy sommás szembenállás. Ez nem feltétlenül az „újabb” elméletek tartalmának szólt, mint inkább annak, hogy a politikai rendszerváltást követően ők úgy vélték: végre lehet „nyíltan beszélni”, a kutató mondandóját nem kényszerül alávetni hivatalos ideológiáknak, mi végre akkor a sok obskúrus nyelvezetű új elmélet? A valóság, a szó primer, némiképp naiv értelmében „ott van”, csak fel kell tární, nem akadályozza semmiféle politikai akarat, adminisztratív-bürokratikus gát; a körmönfont metapolitikának vége, mi végre hát a kritikai metanyelv?

A fentebbiek kapcsán helytelen lenne azt a túl kézenfekvőnek látszó következtetést levonni, hogy a magyar társadalomtudomány *eo ipso* merev, rigid, s így képtelen máshonnan érkező áramlatok befogadására. Ez mindössze egy szimp-tóma, ám a valós okok a magyar politikai, tudományos kultúra mélystruktúrájában helyezkednek el, nevezetesen a nyilvánosság fogalmának – a mindenkor uralomhoz képest formálódó – szerkezeti alakulásában. Ha ebbe a vizsgálatba mintegy fogalomtörténet (*Begriffsgeschichte*) gyanánt belehelyezzük a valóság fogalmát, e megközelítés módfelett termékeny lesz. Reinhart Koselleck úgy tartja, hogy a kulturális formák és gyakorlatok társadalomtörténetének vizsgálatához elengedhetetlen annak a nyelvi, fogalmi univerzumváltozásnak a vizsgálata is, amely a folytonos változásban lévő társadalmi valóságot körülírja. A társadalmi valóság megjelenítéséhez alkalmazott nyelvi elemek, a hozzájuk rendelt jelentések, konnotációk ugyanis éppúgy változásban vannak, mint ahogyan a körülöttünk lévő világ szüntelenül átalakul, így a kettő egymásra vonatkoztatott vizsgálata a megismerés új területeit nyithatja meg előttünk.⁸ Úgy vélem, ha a „valóság” szót, illetve a rá való hivatkozások egész rendszerét a magyar gondolkodástörténet fogalmi mezejébe helyezzük, akkor nemcsak a dokumentumfilm funkcionális, eszmetörténeti helyére, hanem e hosszú időtartamban a társadalomtudományon *kívüli* valóságfeltárás újból és újból feltűnő műhelyeire vonatkozóan is megállapításokat tehetünk. Ez annál inkább fontos, mert – mint Wolf Lepenies angol, francia és német példák alapján is rámutatott – az irodalom, a film, a költés (ma pedig, egészíthetnénk ki, egyre inkább az új média adta lehetőségek) a társadalom önreprezentációjában legalább olyan fontos szerepet töltenek be, mint a tudományos beszédmód.⁹ Végso soron azt a módfelett egyszerű, ám nem esendő kérdést is feltehetnénk: ha egyszer létezik valamiféle társadalomtudományi gondolkodás Magyarországon, akkor – függetlenül attól, hogy papíron vagy celluloidon válik publikussá – miért a tudományon *kívüli* műhelyek elsődleges hívószava volt a valóság, a valóságfeltárás, a tényfeltárás stb.?

Ennek oka éppenséggel abban a *viszonyban* rejtőzik, amely a politikai mező és a hatalom gyakorlói, valamint – az elvben – független, egyedül a megismerésnek alárendelt tudomány eszménye között fennáll. Nem véletlenül jegyzi meg Némedi Dénes, hogy a szónak ebben az értelmében – dacára a gyors, ám elszórt 18–19. századi magyar recepciónak – *nincs* magyar szociológia-történet (sőt társadalomtudomány-történet sem), mert nem volt összefüggő, összeköthető társadalomkutatás Magyarországon; a megismerés e formái Európának ezen a részén *epizodikus szerkezetűek*. Vannak tehát különböző kísérletek, amelyek ideig-óráig betöltik e funkciót, ám ezek sem személyileg, sem intézményileg, sem tartalmilag nem összefüggőek, folytonosak. A társadalmi problematika ízig-vérig modern programjának kutatása azonban nem egyszerűen késve indult, hanem a megké-

⁵ Lásd Veyne, Paul: *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971; Certeau, Michel de: *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

⁶ Certeau, Michel de: *L'histoire, science et fiction*, in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Folio, Paris, 1987, 53–84.

⁷ Lásd még Gyáni Gábor: A történetírás fogalmi alapjairól: tény, magyarázat, elbeszélés, in Bódy Zs. – Ö. Kovács J. (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe: hagyományok, irányzatok, módszerek*, Osiris, Budapest, 2003, 11–53.

⁸ Lásd Koselleck, Reinhart: *Sozialgeschichte und Begriffsgeschichte*, in W. Schieder – V. Sellin (szerk.): *Sozialgeschichte in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1986, I. 89–109.

⁹ Lepenies, Wolf: *Les trois cultures. Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, MSH, Paris, 1990.

10 Némedi Dénes: *A népi szociográfia, 1930–1938*, Gondolat, Budapest, 1985, 9–35.; Saád József: Magyar szociológia-történet: minek a története? Vázlat a magyar társadalomtani–szociológiai gondolkodás 1945 előtti történetéről, *Replika*, 1996/23–24, 161–171. Lásd még Cseke Péter: A tényfeltárás műhelyei Erdélyben, *Tisztaíj*, 2002/1. 61–73.

11 Jászit idézi Litván György: Bevezetés, in Litván György – Szűcs László (szerk.): *A szociológia első magyar műhelye: a Huszadik Század köre*, Gondolat, Budapest, 1973, I. 5. Lásd még Litván György (szerk.): *Magyar munkásszociográfia, 1888–1945*, Kossuth, Budapest, 1974.

12 Vö. Lackó Miklós: *Korszellem és tudomány, 1910–1945*, Gondolat, Budapest, 1988, 330.

13 Gondos Ernő (szerk.): *A valóság vonzásában*, Szépirodalmi, Budapest, 1963, I–II.

14 Lásd Erdei Ferenc: *A falukutatótól a népi kollégiumokig*, Műzsák, Budapest, 1985.

settségéből fakadóan *in statu nascendi* egészen sajátos arculatot öltött, amennyiben a *Huszadik Század* és a benne publikált társadalomtudományi dolgozatok előbb inkább közvetve, rejtve, később már nyíltabban politizáltak.¹⁰ „Szociológia! Ez volt az a szó – írta Jászi Oszkár 1910-ben –, mely szintetizálta törekvéseinket: a természettudomány diadalmas erejében való hitünket, a rájuk alapított társadalomtudományi kutatást és az ezen felépülő népboldogító politikát”, s e krédó magában foglalja elhivatottságuk kelet-európai sajátosságát is, amennyiben állást foglal a megismerés kimondott politikai célja mellett.”

S bár 1918–1919, a forradalmak bukása, a radikális politika és a tudományos progresszió emigrációja után a szociológia művelése is lehetetlenné vált, mégis újra megtalálta azt a fórumot, a szociográfiát, az empirikus társadalomkutatás és az irodalom közötti mezsgyét, amelyen újfent megszólalhatott, megint beszélhetett a társadalmi valóságról, jóllehet szorosabban vett tárgya különbözött a *Huszadik Század* érdeklődésétől. Ez volt a „nép” felfedezése, előtérbe kerülése, a népi tematika kidolgozásának, empirikus feldolgozásának időszaka, amelynek mesternarratívája – az amúgy mind műfajában, mind tónusában, mind módszertanában heterogén – úgynevezett népi szociográfia lett, s amely az egykézéstől a kivándorlásig, a háború utáni szektázástól a pusztai életig megannyi, speciálisan a parasztságot, illetve a földnélküli zselléreket érintő problematikát tárgyalt. Röviden: azt láthatjuk, hogy professzionális szociológia és megfelelő társadalmi nyilvánosság híján, újfent egy, a hivatalos tudományon *kívüli* műfajt talált meg a valóságfeltárás kihívása, amely így egyszerre akart „tudományos”, tehát átgondolt, rendszerezett, s annál több lenni, vagyis betölteni azok képviselőit (a „népét”), akik nem tudnak megszólalni, ugyanakkor a megszólalás révén terápiát nyújtani számukra, javítani valamelyest a helyzetükön. Ennek a hevületnek megint csak a valóság feltárása, a társadalmi valóság megismerése lesz a hívószava. Mint Lackó Miklós is rámutat, a harmincas évek ifjúsága kiábrándult a nagy világ-megváltó eszmékből, s magatartását „a konzervatívizmussal megbékülésre képes józanság, a modern gondolkodás differenciáltságát is magában foglaló realizmusigény, és erre alapozott reformigény” jellemzi. Ezt a fajta valóságigényt, valóságérzéklet, realitásra való törekvést aztán Kovács Imrétől Szekfű Gyulán át Bibó Istvánig sokan a nemzedéki gondolkodás és cselekvés fő mozgatójának látták.¹²

A társadalom állapotának empirikus feltárása, megismerése azonban nemcsak a két háború közötti nemzedéket izgatta, a „valóság vonzásának”¹³ (Gondos Ernő kifejezése) vonzereje az épp ebben az időszakban születettek is kiterjedt; ennek gyűjtőmedencéje az 1939-ben létrehozott (Györffy-kollégium), s a háború befejezése után kiteljesedett népi kollégiumi mozgalom volt, amely NÉKOSZ néven egészen 1949-ig működött.¹⁴ S bár az ifjú mozgalmiság (cserekésmozgalom, Pro Christo Diákok stb.) korábban sem hiányzott a valóság empirikus kutatásának tárházából, a népi kollégium annyiban mégis újat hozott, hogy programszerűen szervezte azt, s kifejezetten *pedagógiájának* alapjává tette a honismeretet. Nincs itt tér arra, hogy a NÉKOSZ együttes élményét, közösségiségét, társadalmi felelősségvállalását, tehetséggondozását, a társadalmi mobilitásban betöltött fontos szerepét kifejtjük, értékeljük, a valóság-problematika kapcsán annyit azonban fontos megjegyezni, hogy ez nevelésméletének egyik fundamentuma volt. Pataki Ferenc szerint a népi kollégiumok legnagyobb érdeme, hogy a háború utáni társadalmi dinamizmust, a társadalom-átalakító cselekvéseket „pedagógiai áramlattá, nevelési gyakorlattá tudták transzformálni: a társadalom mozgásá-

nak erővonalait »meg tudták nyergelni«, és le tudták fordítani a pedagógiai gyakorlat hétköznapi történéseinek nyelvére”.¹⁵ Ezért adta az egykori NÉKOSZ-titkár, utóbb elismert pszichológus azt az emfatikus címet a kötetnek, hogy a „valóság pedagógiája”, amely kapcsán megjegyzi, hogy a „valóságalkítás pedagógiája” cím még inkább megfelelt volna, hiszen a mozgalomban nemcsak a realitás feltárásának, hanem megváltoztatásának igénye is benne munkált. A NÉKOSZ intézményesülésében és pedagógiájának konszolidálásában fontos szerepet játszott az 1947. január 3. és 9. között lebonyolított Országos Nevelésügyi Konferencia, amelynek során vezető politikusok (Rajk László, Révai József, Erdei Ferenc, Darvas József, Veres Péter) és szakemberek (Mérei Ferenc, Béki Ernő) a mozgalomnak mind társadalompolitikai, mind közösségépítő, lélektani kérdéseit méltatták.¹⁶ Mérei Ferenc, aki pedagógiai és politikai vonalon egyaránt fontos szerepet játszott 1945 és 1950 között, az Országos Neveléstudományi Intézet igazgatójaként egy Kiss Árpádnak írott levelében a pedagógiai realizmusról a következőképpen vélekedett:

Úgy veszem ki a szavaidból, hogy Te azt érted alatta, hogy a megszerzett tapasztalatot és tudást az adott valósághoz kell alkalmazni. Én inkább azt értem alatta [...], hogy az adott valóságból kell meríteni. Erre mondod Te, hogy miért kelljen újra felfedezni, amit már mások felfedeztek. Erre én azt válaszolom, hogy nem a mások által megszerzett tudás és tapasztalás elhanyagolásáról van itt szó, hanem arról, hogy azt az én valóságomhoz nem alkalmazni kell, hanem azon át *megmérni*. [...] Te habozol akkor, amikor az adott tapasztalat ellentmond a régi bölcseseknek, én kegyelettel a szívemben ilyenkor múzeumba helyezem a bölcseseket és az adott tapasztalat fonálát követem. Mindez természetesen csak úgy kap értelmet, ha a konkrét anyagban nézzük. S én azt hiszem, hogy sok hibával és sok korrekcióval – de mégis csak a mi népi kollégiumunkban fogjuk megvalósítani azt a nevelői rendszert és módszert, amit mind Te, mind én ma még csak elképzelni tudunk.¹⁷

Azért volt érdemes hosszasan idézni Mérei levelét, mert a valóság fogalmának aktív, formatív beállítódására mutat rá. Ennek értelmében a társadalmi valóság egyfelől egy hagyomány, amelyet megörököltünk, másfelől pedig a jelen tetteire készségének feszültségében alakítható. Ezzel akarva-akaratlanul visszanyúlunk az 1920-as évek avantgárdjának elképzeléséhez, amelyet Németh Andor fejtett ki a legplasztikusabban: „a valóság nem fogalom: ha tehát közel akarunk férközni hozzá, *hozzá kell nyúlunk*, cselekednünk kell”.¹⁸ Ez a beállítódás tehát a társadalmi valóságot nem valamiféle végleges, megmerevedett pillanatként, hanem kifejezetten alakítható folyamatként gondolta el.

Az a kérdés, hogy a valóság fogalmának ez az aktív megközelítése miért változott meg, miért horgonyzott le az 1960–70-es években egy hagyományosabb, mozdíthatatlanabb, pozitivistább, 19. századi elképzelésnél? Úgy vélem, a valóság formálásának igénye nem pusztán légüres térben élő intellektuális hóbort, merthogy e szándékot körülveszi a körülöttünk zajló politikai, társadalmi világ megannyi normája. Lényegre törőbben azt is mondhatnánk, hogy a „fényes szelők” világmegforgató szándékai, Mérei – Németh Andorig visszamenő – „cselekvő tapasztalat” fogalma akkor és csak akkor működőképes, ha a cselekvés feltételei biztosítottak. Ez azonban kizárólag akkor garantált, ha létezik pozitív társadalmi nyilvánosság, ahol a szándékok, tervek, ambíciók megvitathatók,

15 Pataki Ferenc: Bevezető, in Pataki Ferenc (szerk.): *A valóság pedagógiája. Közösségi nevelés a népi kollégiumokban*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1974, 12. S tegyük hozzá, hogy a mozgalom 1945-ben gründolt folyóirata szintén a *Valóság* nevet viselte.

16 Politikatörténeti Intézet Levéltára, 302. fond 1. csoport 221. ó.e. *A Népi Kollégiumok Országos Szövetsége első országos nevelésügyi konferenciájának programja, 1947. január 3–9.* Lásd még Pataki Ferenc: *A Nékosz-legenda*, Osiris, Budapest, 2005, 277.

17 Magyar Országos Levéltár XXVI–I–1–b, 1. d., 2. tétel (Mérei Ferenc levele Kiss Árpádnak, 1948. május 24.)

18 Lásd Németh Andor: Kommentár (1926), in *A szélén behajtv. Válogatott írások*, szerk.: Réz Pál, Magvető, Budapest, 1973, 177.

19 Vö. Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest, 1998, 64. skk.

20 Kuczi Tibor – Becskeházi Attila: *Valóság '70. Szociológia, ideológia, közbeszéd. Szociológia és társadalomdiskurzus*, Scientia Humana, Budapest, 1992, 119.

21 Vö. Ricœur, Paul: *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, Paris, 1997, 16–17.

22 Geertz, Clifford: Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása, in uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, vál.: Niedermüller Péter, Osiris, Budapest, 2004, 304–323.

megfontolás tárgyává tehetők. Nos, mint fentebb is utaltunk rá, a modern magyar politikai kultúra *strukturális jellegzetessége* a nyilvánosság-hiány, s ebben a tekintetben az 1949 és 1956 közötti időszak különösen súlyos deficitet mutat. A forradalom bukása után, jóllehet korántsem állt be valamiféle „demokratikus” fordulat, ám mint Kalmár Melinda rámutatott, a szovjet fegyverek árnyékában érkező, s ezért legitimáció-hiányos Kádár-rendszer berendezkedésének egyik stratégiai szempontjává vált a „szimulált nyilvánosság kialakítása”.¹⁹ Ennek a faramuci, sajtóosan kádárista alkotmánynak a célja éppen az volt, hogy egyfelől szanálja a közélet korábban tapasztalt fundamentális ideológiai elnyomását, másfelől pedig lehetőséget teremtsen az egy kicsit szabadabb beszéd hatalmi normalizálásra. Évtizedes távlatban így alakult ki a szegmentált nyilvánosság gyakorlata (első – hivatalos; másfeledik – félhivatalos; második – rejtett, szamizdat), s ez indirekt módon mégiscsak kialakított egy olyan félig publikus, félig rejtett mezőt, ahol egyes különösen fontos, az első nyilvánosságban elhallgatott, elkendőzött társadalmi problémák megvitatásának nyitott teret.

Ezért írhatta Kuczi Tibor a *Valóság '70* bevezetésében, hogy a nyilvánosság 1989 után „teljes fegyverzettel lépett elő”, s evidens, magától értetődő módon kezdett el működni. Ha így van, spekulálnak a szerzők, akkor ez azt vélelmezi, hogy a nyilvánosságnak nemcsak bizonyos fórumai, médiumai, helyei voltak, hanem nyelvezte is, még akkor is, ha – mint több példa igazolja – ez a fajta publicitás „rátelepedett” a privát fogalmára. Becskeházi Attila arra mutat rá a *Valóság* folyóirat tartalomelemzésével, hogy

a szociológiai értelmezés a *valóságot* jelentette a nyelv használóinak, amelyet az ideológia „eltorzított”, „elleplezett”, „meghamisított”, „elhallgatott”. Ez az értelmezés a valóság megértésének, felépítésének alternatív jellege miatt népszerű. [...] Olyannyira [...], hogy a hetvenes évek szociológiai irodalmában csak elvétve fordul elő reflexió konstrukciós természetére. A szociológiai interpretáció nyomán *teremtődött* valóság nem egyszerűen a másik [vagyis az ideológia] oppozíciójaként jut hitelességhez, hanem az általa használt nyelv révén egy egészen más Magyarország tárul fel.²⁰

A hivatalos, az ideológia által sugallt valóság és a társadalomkutatás által feltárt valóság tehát két összeférhetetlen minőség, s az utóbbi többlete nemcsak tudományosságában rejlik, hanem morális, az igazságot ideológiai frázisokkal el nem torzító természetében is. Csodálatos paradoxon, hogy ebben az ideológiával a valóságot szembeállító felfogásban kimondatlanul is visszakanyarodunk a fiatal Marx elképzeléséhez, mely szerint az ideológiával a valóságot mint praxist kell szembeállítanunk. (Ez a *Tőke* megjelenésekor, részben Engels hatásának következtében megváltozik, s az ideológiával nem a valóság, hanem a tudomány kerül szembe.) Másképpen fogalmazva, az ideológia – mint camera obscurában a megfordított kép – bírálata egyfajta kognitív realizmust eredményez, amennyiben a feje tetejéről a talpára szeretné állítani a hegeli modellt.²¹

Hammer Ferenc e kötetben publikált írása részletesen elemzi azt az intellektuális környezetet, amelyben az 1960–70-es évek folyamán a Balázs Béla Stúdió dokumentarista törekvései – sokszínűségük, stílári és műfaji különbözőségük dacára – összekapcsolódtak a társadalomtudományos valóságfeltárással. A dokumentumfilm, Geertz kifejezését alkalmazva: „elmosódott műfaj”.²² Definíciós

határai még a valósággal ápoltság viszony tekintetében is roppant homályosak és ambivalensek, s akkor a fikcióról, a cselekményesítésről és egyéb módszertani, stílári jegyeikről, retorikájukról, metaforikájukról nem is szóltunk.²³ Ami azonban közös lehet bennük, az az emfatus szociális töltet, a társadalmi hasznosság, a Geertz-i „being there”, a szakmailag–etikailag hitelesen „ott lenni, jelen lenni” elhivatottsága.²⁴ A dokumentumfilm *funkcióját* firtató kérdésre Ember Judit épp ezt erősíti meg, mondván, „muszáj felelni szóban, írásban, filmen egyaránt, hogy a gyerekeinknek, az unokáinknak valamilyen lenyomatot hagyjunk arról, hogy hogyan éltünk és hogyan gondolkodtunk, mit képzeltünk arról, hogy hogyan élünk és gondolkodunk”.²⁵ Ugyanezt az attitűdöt helyezi az Ember-életmű centrumába a szociológus Losonczi Ágnes is: „mi teszi munkásságát annyira fontosá? Látni és hallani kell, ahogyan beszél, kérdez. Ismerni kell kivételes kapcsolatteremtő képességét, látni, ahogyan megszólítja az embereket, figyelni, hogyan kezdenek el neki, és csakis neki őszintén beszélni. Figyelme megnyitja a félelemmel őrzött, betokosodott emlékeket, megoldja a beszélő nyelvét, kialakul az a kapcsolat, amely kivételes adománya az igazi dokumentumfilmeknek”.²⁶ Bódy Gábor olyképpen fogalmaz *Filmiskolájában*, hogy „a film egy *módja* a gondolkodásnak, amely különböző társadalmi funkciókban jelenhet meg”.²⁷ Ez lehet üzenet, művészet, publicisztika, ismeretterjesztés, tudomány (szociológia, pszichológia), továbbá lehet dokumentáció és történetírás, valamint kutatás. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a dokumentumfilmek valósághoz való viszonya, csakúgy, mint korábban a szociográfiáé, elsősorban nem ismeretelméleti jellege vagy retorikája miatt fontos, hanem kifejezetten funkcionális, pragmatikus, sőt etikai szempontjai révén; abban az alkotó viszonyban, amelyet a társadalmi gondolkodásban betölt.

A *társadalmi folyamatok láthatóvá tétele* címen, Gazdag Gyulával, Grunwalsky Ferencel, Mihályfy Lászlóval és Szomjas Györggyel készített beszélgetés folyamán elhangzanak ennek a *közvetlen megismerésnek* a kognitív realizmusba torkolló kulcsfogalmai, amelynek értelmében a valóság folyamatai „a struktúrában való elhelyezkedésükben” megragadhatóak.

A dokumentumfilm számunkra nem stílust, nem fogalmazási módszert jelent, hanem a valóság képi megismerését. [...] Arra törekszünk tehát, hogy a filmben a valóság „játssza el”, tárja fel önmagát [...] A valóság egyszerű tényeiről hamis formájú elképzelések élnek bennünk. Maguk a tények általában elvileg ismertek, de nem ismert ezeknek tárgyilagosan, adatszerűen konkrét vizuális arca.²⁸

Az önmagát eljátszó valóság nemes eszménye, amelyet a kamera objektívje „objektív” módon rögzít – természetesen a társadalomtudomány sokadik interpretatív fordulata, ismeretelméleti változása nyomán –, megmosolyogtatná a mai olvasót. Ha azonban nem jelenlegi „mindentudásunk” szemüvegén keresztül szemléljük a múltat, hanem megpróbáljuk rekonstruálni és hosszabb időtartamú kontextusba helyezni a dokumentarizmus valóságfeltáró igényét, akkor ismét felfedezhetjük a megismerésbeli realizmus jellegzetes történeti–strukturális sajátosságait.

Amikor a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványt jegyző filmrendezők (Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfy László, Pintér György, Sipos István) és írók (Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba), igaz csak zárójelben, de mégiscsak közlik, hogy „fel akarjuk fedezni a spanyolviaszt”, olybá tűnik, mintha hallgatólagosan a valóságfeltárás fentebb vázolt, szociografikus örök-

23 Dokumentumfilm, játékfilm és a dokumentarizmus mint stílus összefüggéseit részletesen elemzi Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 199–276.

24 Geertz, Clifford: Jelen lenni: az antropológia és az írás helyszíne, in uő: *Az értelmezés hatalma*, i. m. 397–415.

25 Tarr Béla: „Jelenné tenni a múltat...”, in Zalán Vince (szerk.): *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*, Osiris – Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2003, 187.

26 Losonczi Ágnes: Az igazat, csakis az igazat... s a teljes igazat vallja, in *Az Ember-lépték*, i. m. 7.

27 Bódy Gábor: *Filmiskola*, szerk.: Pternák Miklós, Palatinus, Budapest, 1998, 25. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)

28 A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével, *Filmkultúra*, 1971/5., in Balázs Béla Stúdió, 1961–1981. Dokumentumok a 20 éves Balázs Béla Stúdió történetéből, Ifjúsági Ház – BBS, Pécs, 1982, 12–13.

29 A hetvenes–nyolcvanas években a klasszikus szociográfia is. (sokadik) virágkorát élte: elég, ha Berkovits György, Tar Sándor, Csalog Zsolt, Kőbányai János vagy Haraszti Miklós nevét említjük itt meg. A szociofotóval ápoltt viszonyáról jó körképet ad a *Budapesti Negyed*, 2002/1–2. *Peremhelyzetek–Szociográfiák* című, Németh György szerkesztésében megjelent tematikus száma.

30 Szociológiai filmcsoportot!, *Filmkultúra*, 1969/3., in Balázs Béla Stúdió, 1961–1981, i. m. 10–11. Beszédese lehet az a különbségtétel, amely a hetvenes évek amerikai antropológiájában az ún. antropológiai filmezése körüli vitában alakult ki, s amely szempontrendszerét tekintve jóval teoretikusabb, mint az ezzel egyidejű magyar írások. Jay Ruby szerint az antropológiai filmezés effajta ismeretelméleti realizmussal sosem számolt, gyakorlatinak éppúgy jártasnak kell lenniük az etnológia fontosabb problematikáiban, mint a filmkészítés technikai és a képalakítás teoretikus velejáróiban. Lásd Ruby, Jay: Az antropológiai filmkészítés. Néhány megjegyzés és a lehetséges jövő, in *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, Dialektus, Budapest, 2004, 75–82.

31 A pozitív és negatív nyilvánosság fogalmára lásd Cottereau, Alain: „Esprit public” et capacité de juger. La stabilisation d’un espace public en France aux lendemains de la Révolution, in Cottereau, A.–P. Ladière (szerk.): *Pouvoir et légitimité. Figures de l’espace public*, EHESS, Paris, 1992, 239–273.

32 Bódy Gábor: A kinematográfia kreatív nyelve, in Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 266.

33 Az *Üzemi baleset* című dokumentumfilm szellemesen mutat rá, hogy egyes, stratégiaiainak gondolt hír visszatartása hogyan mozgósította a magyar társadalom képzeletét, amely aztán a legbanálisabb esetből is szenzációs háttérrel

ségére utalnának.²⁹ A „kutatói terület” (már a szó is árulkodó!) kijelölése, a magyar falu és kisváros problémájának, a tények elégtelen ismeretének, valamint az „információs felhalmozó, adatgyűjtő” kifejezéseknek az említése, a résztvevő megfigyelés módszere azt hangsúlyozza, hogy elsőrendű céljuk a társadalmi valóság közvetlen megismerése, s csak utána következhetnek azok a formai kísérletek, amelyeket a szerzők a „művészi megismerés” kategóriájába utaltak. „A gyűjtők a csoportosított tényanyagot nyersen vagy »irodalmi novella«, a szociográfia formájában az egyes stúdiók rendelkezésére bocsájtának”, írják, ám a feldolgozás hangsúlyozottan kollektív, vagyis tudományos kutatók bevonását igényli.³⁰ Azt láthatjuk tehát, hogy egyfelől a „szociológiai”, valójában inkább szociográfiai filmezés – az örökség explicit vállalása nélkül ugyan, de – illeszkedik a magyar társadalomismeret hosszabb távú történeti struktúrájához, másfelől pedig egy szinte kézenfekvő mediális váltást hajt végre, amennyiben a valóság feltárása, megörökítése nem tollal és papíron, hanem „kamera-töltőtollal” és celluloidon történik. A toll és papír kamerára cserélése, másképpen a médium megváltoztatása természetesen egyáltalán nem volt következmények nélküli; sőt teoretikus értelemben itt válnak el azok az utak, amelyek később a klasszikus értelemben vett dokumentarizmus és a játékfilmes formanyelvi kísérletek szétválásához vezetnek.

Az egyik oldalon áll tehát egy etikai szerepvállalás, amelynek értelmében, „pozitív társadalmi nyilvánosság”³¹ híján be kell mutatni az ideológia által elfedett, ismeretlen valóságot. Az egyes társadalmilag fontos kérdések megvitatásában, nem kizárólagos érvennyel ugyan, de a film és a dokumentumfilm kétség kívül jelentős szerepet töltött be. Noha a formanyelv tekintetében messze nem tehető egyenlőségjel az 1960-as és az 1970-es évek dokumentumfilmjezése közé, annyi azonban mégis elmondható, hogy e tevékenység, mint fentebb is utaltunk rá, rendszerint olyan, a történelem vagy a szociológia által elhanyagolt kérdések megválaszolására tett kísérletet, amelyekre egyébként nem nagyon volt lehetőség. Ekkoriban alakulhatott ki az a még napjainkban is nehézkes attitűd, amely szerint a kamera egyszerűen leképezi a valóságot. Bódy Gábor ezt így fogalmazta meg:

Sokan a szociológia és egy új típusú dokumentarizmus felé fordultak, amelynek közvetlen társadalmi hatékonyságában reménykedtek. Ez nem oldotta fel maradéktalanul a kétségeket: hogyan függ össze a kamerával aggálytalanul letegezett „valóság” a filmvászon vagy képernyőn pergő, összeállított képsorokkal.³²

Lehetetlen persze nem észrevenni azt, hogy a dokumentarizmus iránt megnövekedett igény abból a bizalomvesztésből is fakadt, amelyet a szocializmus hivatalos, első nyilvánosságának információszegény világában az emberek a külső világgal, illetve annak valóságával, valóságosságával szemben tápláltak.³³ Tagadhatatlan, hogy a dokumentumfilmnek jelentős etikai szerepe volt egyes problémák feltárásában, annak bemutatásában, hogy ez az elhallgatott valóság létezett, ugyanakkor ez a helyzet, úgy tűnik, némiképp leegyszerűsítette a valóság és a kamera közötti ismeretelméleti viszonyt. Ez utóbbira példa az a beállítódás, amely a rendszerváltást követően egyenesen a dokumentumfilm létokát vonja kétségbe: mi értelme lenne, ha már „mindent el lehet mondani”?³⁴ Ha a múlt vagy a jelen egyes problémáinak bizonyítása már nem harci kérdés, akkor értelmetlenné vál-

na a dokumentarista elhivatottságú filmkészítő munkája? Ha a valósághoz való viszonyunk valóban ilyen egyszerű lenne, akkor a rendszerváltásnak és a demokratikus nyilvánosságnak elvben értelmetlenné kellett volna tennie a dokumentumfilm műfaját. Húsz évvel később azonban világosan látjuk: ez nem így történt.³⁵

A bevezetőben utaltam rá, hogy a történelemtudomány effajta realizmusa Nyugat-Európában a hetvenes évek elejétől jelentősen megváltozott. A (történeti) dokumentum nem maga a valóság, hanem annak egy kiválasztott, egy bizonyos értékszerkezetet, hatalmi státust rögzítő nyelvi reprezentációja. Ugyanígy az operatőr által fotografált és a vásznon vagy a képernyőn pergő, ráadásul már vágott kockák sem a valóságot jelenítik meg, hanem annak egy, a rendező, az operatőr által kiválasztott mozgóképi szegmensét, amely egyfelől magában foglalja a készítő politikai, kulturális, etikai, esztétikai beállítódásának lenyomatát, másfelől pedig a rögzített felvételek igen gyakran a kamera függvényében jönnek létre. Viszonya a valósághoz tehát korántsem csak rögzítő, hanem kifejezetten konstitutív. Ez világítja meg Bódy Gábor azon mondatának az értelmét, miszerint „a »dokumentumfilm« a film filozófiája”: rávilágít arra a szellemi viszonyrendszerre, amelyet az alkotó műve révén a külső valósággal fenntart.³⁶ Azt, hogy az episztemológiai szintet nem szükségszerű az etikai indíttatáshoz láncolni, ékesen igazolja az 1980-as évek elején a korábban mozgóképnyelvi szimbiozisban élő magyar dokumentumfilm és játékfilm útjának elválása: míg az előbbit – írja Kovács András Bálint – „egyre inkább a történelmi interjúk jellemzik, az új játékfilmekben a rafinált narrációs és vizuális hatáskeltés játszik főszerepet”.³⁷ Erre talán a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványt is aláíró Bódy Gábor későbbi filmelméleti és játékfilmes munkássága lehet a legadekvátabb példa, amennyiben a leghatékonyabban ő szálazta szét a film és a valóság közötti korábbi lineáris, realista viszonyt.

Eddig hangsúlyosan a szociológiai, társadalomtörténeti igénnyel fellépő dokumentumfilm fogalomtörténeti aspektusairól szoltunk, ám szintén módfelett tanulságos, ha a dolgozat záró részében az úgynevezett „történelmi” jellegű dokumentumfilmek valóságfeltáró szerepére, valóságfogalmára összepontosítunk. Amennyiben a történelmi dokumentumfilmnek a valósággal ápoltt viszonya kapcsán megkíséreljük mindezt ideáltipikusan szétbontani, úgy megint jelentős különbségekre figyelhetünk fel. Első látásra paradoxonnak tűnhet, de azt kell mondanunk, hogy módszerét tekintve Forgács Péter experimentális dokumentumfilm-sorozata, a – Bódy Gábor *Privát történelem* (1978) című kísérlete által inspirált – *Privát Magyarország* áll legközelebb a klasszikus történeti metódushoz, amennyiben *korabeli* dokumentumokat használ fel. Jóllehet fennáll a nem jelentéktelen különbség, hogy míg a történészek mindmáig elsőrendűen iratokat, azaz írásbeli dokumentumokat – Langlois és Seignobos kifejezésével „nyomokat” – használnak fel nagy mennyiségben munkájukhoz, Forgács amatőr- és híradófelvételekkel, vagyis mozgóképekkel dolgozik, ám az alapvetően interjúhelyzetre (közvetlen megismerésre) épülő ún. történelmi dokumentumfilmekhez képest a döntő eltérés mégis az, hogy ez utóbbi a mindenkor jelen nézőpontját rögzíti az emlékezés társas folyamatain keresztül.³⁸ Vagyis nem nyomokon keresztül igyekszik megismerni a múltat, hanem közvetlenül, a résztvevők elbeszélése alapján. Ez persze korántsem minőségi, inkább megismerésbéli eltérés, mely a történeti valóság létrehozásának, konstruálásának folyamatában korántsem lényegtelen differencia. Forgács többnyire „nyom” értelemben használja a képi dokumentumokat, jól-

konstruált. (M. Topits Judit: *Üzemi baleset. Történetek a Kádár-korszak tájékoztatáspolitikájáról*, 1956-os Intézet, Budapest, 2003.)

34 Lásd Losonczy Ágnes: Történelmi sasszék, *Filmvilág*, 1993/ 8. 4–7.

35 1989/1990 persze fontos határ a dokumentumfilm státuszában, ám feltételrendszerének átalakulását nem magyarázhatjuk meg kizárólag a nyilvánosság problematikájával. Bővebben lásd Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után, *Metropolis*, 2004/2.

36 Bódy Gábor: Hol a „valóság”? A dokumentumfilm metodikai útonalához (1977), in *Végtelen kép*, i. m., 57. Bódy olvasatában az 1970-es évektől három trendre tagolható a dokumentum-filmezés mint aktivitás: „szituacionistára”, „eszkálációra” és „analitikusra”.

37 Kovács András Bálint: A játékfilm esete a dokumentumfilmmel, *Filmvilág*, 1993/12. 13. Lásd még Bíró Yvette: *Profán mitológia. A film és a mágikus gondolkodás*, Magvető, Budapest, 1990, 166–167.



Privát Magyarország

38 Lásd Langlois, Charles-Victor – Charles Seignobos: *Introduction aux études historiques* (1898), Kilmé, Paris, 1992; Seignobos, Charles: *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*. Alcan, Paris, 1901. Szerepükről lásd Takács Erzsébet: Egy vita története. A szociológusok és történészek viszony a fin-de-siècle Franciaországában, *Korall*, 2005/19–20. 5–36.

39 Vö. Thompson, Paul: *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford, University Press, Oxford, 1978. Az oral historynak magyar nyelven is széles irodalma van, Udvarnoky Virágnak köszönhetően legutóbb tematikus folyóirat-szám foglalta össze eredményeit. Lásd *Replika*, 2007/58. „Elbeszélt történelem”-dosszié. Összefoglalóan Kovács Éva: Az élettörténeti emlékezet helye az emlékezetkutatásban, in Kovács Éva (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*, MTA Szociológiai Intézet – 1956-os Intézet, Budapest, 2008, 9–40.

40 Hartog a szóbeliségre és a közvetlen tapasztalatra épülő történeti megismerésben az antik történetírói hagyomány feléledését látja. Lásd Hartog, François: *L'œil de l'histoire et la voix de l'histoire, in Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2005, 135–151.

41 A teljesség igénye nélkül lásd Udvarnoky Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. Hortobágy, Kistarcsa, Recsk, *Metropolis*, 2004/2. 50–56.; Eörsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988–2003). Dokumentumfilmek a szabadság bűvöletében, *Metropolis*, 2004/2. 40–49.

42 Kozák Gyula: (M)oral history: a szociológus nyomorúsága, *Beszélő*, 1997/2. 64. A magyar szóbeli archívumokról összefoglalóan Lénárt András: „Történetgyűjtés”. Oral history archívumok Magyarországon, *Aetas*, 2007/2. 5–30.

43 A dramaturgiai attribúciót emeli ki például Ember Judit *Pócsperitje* (1982) kapcsán Czírkák Pál: Elbeszélés-kényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása. Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszertani összevetéséhez, *Replika*, 2007/58, 91–119.

lehet képi retorikája, attribúciója éppen attól izgalmas, hogy konstitutív módon nyúl a feltárt anyaghoz. Feldolgozásmódja, amely mindig akkurátus kutatáson (archívum, interjúk stb.) alapul, a megvalósítás szakaszában természetesen artistikus célokat követ és valósít meg.

Persze a történészek is alkalmaznak ma már szóbeli (oral history, narratív interjú stb.) forrásokat, ám vegyük észre, hogy ami a dokumentumfilmben (beleértve természetesen annak „történelmi” alkategóriáját is) evidensként jelent meg, tudniillik, hogy valaki elmeséli egy esemény, egy mozzanat „történetét” vagy saját élettörténetét, az a történelemtudományban, Nyugat-Európában egészen az 1970-es évekig nem igazán számított tudományosan legitimnek.³⁹ Elfogadottságát többek között éppen a „nullius in verba” a tudományos hagyományban betöltött hallgatólágos szerepe ásta alá, amelynek értelmében minden szóbeli közlés ambíciótól, hatalmi érdekektől átitatott, így minimálisra csökkentendő a tudományos objektivitás előállítása során.⁴⁰ Magyarországon azonban itt sem pusztán a tudomány fennkölt eszménye motiválta a dokumentumfilm-készítőket, hanem ismételten az a nyilvánosság-hiányos helyzet, amelyről fentebb szóltunk. Emiatt nem lehetett szélesebb közönség előtt a holocaustról, a doni katasztrófáról, az 1956-os forradalom szinte egyetlen mozzanatáról, a Rákosi-időszakban létesített munkatáborokról stb. beszélni.⁴¹ Az oral history-kutatások elindítása, a dokumentumfilmes rögzítés tehát nemcsak a valóságfeltárás egyik eszköze volt, nemcsak egy, a hivatalos nyilvánosságban elhallgatott múltat kívánt megjeleníteni, hanem misszióvá, morális küldetésé is vált, amennyiben az elhallgatott múltat meg akarta menteni a jövőnek. „Őszinteségére – írja Kozák Gyula erről az ambivalens helyzetről – garancia, hogy ígértet tett rá, »mindent elmondok, amit tudok«, mondta, (ha! ha!) még a beszélgetés kezdetén, s én – mi mást tehettem volna? – tudomásul vettem, hogy a *minden* annyi lesz, amennyit ő annak tart.”⁴²

A történelmi tudás, valóság létrehozását tekintve a helyzet ismeretelméletileg korántsem mondvacsínált. A „mondva csinált”, „beszélő fejek” dokumentumfilmek ugyanezzel a problématikával küszködnek, ám a rendszerváltás előtt az abban elhangzó kijelentések valóságosságának ellenőrzésére jobb híján annyit lehetett tenni, hogy ugyanazt – ha lehetséges volt – több embertől is megkérdezték. Célját tekintve azonban érdes különbség is fennáll a kettő között: az oral history, a videó-interjú a *dokumentum státuszában* marad (archívumokban kutatók rendelkezésére áll), míg a dokumentumfilm esetében – még ha a forradalomról szóló alkotást 1988-ig nem lehetett is levetíteni – mégiscsak egy feltételezett közönségnek szánt *termékről* van szó, amely a maga nyers, vágatlan, dramaturgiailag szerkesztetlen mivoltában nem mutatható be.⁴³ A rendszerváltás után, ahogyan az újabb társadalomtudományos elképzelések, divatok, áramlatok jobban beszivárogtak Magyarországra, továbbá a nyilvánosság-deficit megszűnésével a szociológusok és a történészek hamar kritika tárgyává tették mind az oral history, mind a dokumentumfilm valóságába vetett hitet. Úgy vélem, hogy a dokumentumfilm és a kritikai elméletek találkozására nézve tünetszerű, hogy a szociológus Kovács András épp Ember Judit *Menedékjogának* (1988) példáján mutatta be: a korábban a valósággal szemben táplált kognitív realizmust hogyan erodálja a társas emlékezés konstitutív folyamata. Az egyes interjúkban felbukkanó tárgyszerű ellentmondásokra fókuszálva, Bartlett elméletét adaptálva, Kovács azt bizonyított-

ta be, hogy a szóbeli elbeszélés nem rekonstruálja, helyreállítja a múlt valóságát, hanem konstruálja, létrehozza; a múlt valósága az elbeszélés révén kezd el a történeti gondolkodás számára létezni.⁴⁴

Nem lenne azonban helyes, ha a ma divatos kritikai elméletek visszavetítésével, egyetlen lehetőségként való felmutatásával mondanánk sommás ítéletet nagyszerű dokumentumfilmes életművek, alkotások felett; mondandómnak nem ez a tétje. Arra igyekeztem rámutatni, hogy a szociográfia és a dokumentumfilm a magyar társadalomról vagy múltjáról való gondolkodásának valóságigénye, realizmusa az egyik oldalon a pozitív politikai nyilvánosság strukturális hiányából, a

másik oldalon pedig a társadalmi traumák, társadalomtörténeti problémák *feszültségéből* származott. Ez a probléma nemcsak az államszocializmus sajátossága volt, hanem a magyar politikai kultúra hosszú időtartamában is megmutatkozik. A „lázado” szociográfia éppúgy egy elhallgatott problémahalmazt óhajtott feltárni, mint ahogy a

hetvenes évek szociológiai-társadalomtörténeti, vagy a nyolcvanas évek történelmi igényű dokumentumfilmjei elhazudott, eltorzított, a kulturális emlékezetből kitörlésre ítélt sorsokat, eseményeket szándékoztak megőrkíteni a jövőnek. Kovács Imrének az egykezés, a kivándorlás tárgykörét firtató *Néma forradalom* című művére ebben a kontextusban kitűnően rezonál Ember Juditnak a levett forradalom néma hagyományát megmenteni akaró több dokumentumfilmje. E fogalomtörténeti metszetben láthatjuk, hogy a valóság fogalma nem abszolút és konstans, a rá való hivatkozások rendszere, a vele kialakított dinamikus viszony pedig adott esetben többet mond el a mindenkori jelenről, mint egy-egy levéltárban elérhető történeti dokumentum. Mannheim Károly inkongruencia-fogalma óta tudjuk, hogy az egyének nemcsak a részvétel, hanem a meg nem felelés, az eltérés igénye révén is kapcsolatban állnak a társadalmi valósággal.⁴⁵ Amennyiben a kognitív realizmust effajta, a hivatalos ideológia feszegetésére, ellentételezésére törő morális indíttatású cselekvésként, megfelelni nem akaró műfaj- és médium-független értelmiségi csoportnyelvként értelmezzük, úgy a változó valóság révén nem ismeretelméleti, hanem tudásszociológiai státuszt nyer el. A magyar gondolkodástörténetben az empirikus valóság közvetlen (vagyis ideológiamentes) megismerésének szükségességére való folytonos, emfaticus hivatkozást – Geertz és Kenneth Burke nyomán – akár szimbolikus cselekvésként is értelmezhetnénk, amely szándéka ellenére, mint minden közéleti megnyilvánulás, trópusokkal teli.⁴⁶ Ha felismerjük a valóság e trópusokkal telített retorikáját, meg tudjuk ragadni azokat az

44 Kovács András: Szórol szóra, *BUKSZ*, 1992/1. 88–94.

45 Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*, Budapest, Atlantisz, 1996.

46 Geertz, Clifford: Az ideológia mint kulturális rendszer, in *Az értelmezés hatalma*, i. m., 26–71.

értéktermelő, morális töltetű mozzanatok, amelyek a mindenkori politikai torzítások, elhallgatások ellensúlyozására törtek – a valóság státusza ebben az értelemben politikai. A valóságfeltárás nyelvezete, módszertana éppen azért volt hangsúlyozottan empirikus, hogy a valóság ne keveredhessen az ideológia gyanújába, sőt még a gyanú árnyéka se vetülhessen rá; ezért nem lett belőle ellen-ideológia. Valóságigénye, a politikai érdekek felett húzódó objektivitásigénye – Lackó Miklós kifejezését adaptálva – az ideológiai torzításokat tudatosan mellőző, elutasító metapolitikává tette.

Pócsik Andrea

Az emberhez méltatlan élet kereteiről – „közös indulattal”

A szegénység és a társadalmi távolság ábrázolása a hatvanas–hetvenes évek BBS-dokumentumfiljeiben

A tanulmány tárgyával egy olyan fontos tematikai metszetet jelölök ki a BBS dokumentumfilmjeinek vizsgálatában, amely valószínűleg tovább növeli a műhely jelentőségének súlyát a magyar film- és társadalomtörténetben. A sokat emlegetett tényezők, amelyek a műhely szerepét, működési módját és az ott létrehozott filmtermést különlegessé tették, ebből a szemszögből talán új megvilágításba kerülnek. A leíró rendszerezés során több, egymással összefüggő feladatot végezhetek el: miközben arra összpontosítok, hogy feltárjam a következményeket merészen vállaló alkotói hozzáállásokat, a filmkészítési módszerek –bizonyos esetekben elengedhetetlen – megújítását, az adott korban tabunak számító téma megközelítésénél alkalmazott, a bemutatást (többnyire) mégis lehetővé tevő filmnyelvi eszközöket, feltárulhatnak előttünk tágabb összefüggések is. Ezek a mindenkori politikai erők törekvéseit tükröző, a tudományos kutatásokban megfogalmazódó és a művészi kifejezőmódokban érvényre jutó állítások bővítik, árnyalják ismereteinket. Egyúttal hozzásegítenek egy soha meg nem szűnő társadalmi jelenségről alkotott tudás mélyítéséhez.

A vizsgálat módszerét egy antropológiai tanulmány „ihlette”, amelyben a szerző, Horváth Kata a kosellecki társadalomtörténeti fogalomértelmezést² mintául véve, létrehozza az éhséghez tartozó kulcsszimbólumok „kulturális antropológiai szemantikáját”.³ Az alábbiakban azt vizsgálom, milyen jelentésekkel telítődik a szegénység és a társadalmi egyenlőtlenség fogalma egy rendkívül ellentmondásos politikai, társadalmi helyzetben; milyen egyéb diskurzusokkal szemben kell a filmeknek állításokat megfogalmazniuk (például a hivatalos pártpropaganda termékei, híradók, napilapok, televíziós műsorok); valamint milyen egyéb forrásokból meríthetnek, milyen tényanyagra támaszkodhatnak (tudományos kutatások, irodalmi szociográfiák). Igyekszem továbbá feltárni, hogy a megidézett alkotások mennyiben segíthetnek választ találni azokra a – sejtésem szerint – lényegi kérdésekre, amelyek ötven év távlatából is, sőt egyre inkább nyugtalaníthatnak bennünket. A betöltött társadalmi státuszok szerinti alá- és fölérendeltségi viszonyok elhazudása, a soha meg nem valósuló egyenlőség képmutató megjátszása miképp befolyásolta a leginkább érintettek, a szociális, gazdasági helyzetük miatt méltóságuktól megfosztott tömegek és leszármazottaik életszemléletét; a szegénység, a kiszolgáltatottság által meghatározott életkeretekhez fűződő viszonyait. Talán annak értelmezéséhez is közelebb jutunk, hogy a munkásosztály hatalmának „fitogtatása” ürügyén az új politikai elit milyen „rítusokat” talált ki a demokrácia eljátszására, s hogyan sikerült ezekkel fékezni, akadályozni a társadalmi egyenlőtlenségek mérsékléséhez elengedhetetlen szolidaritást.

Szegénység, társadalmi távolság és a Kádár-korszak

A szegénység olyan társadalmi jelenség, amelyre a politikában, a társadalomtudományokban és a közbeszédben is gyakran utalunk. Bár mindig létezik, bizonyos időszakokban mégis „sikerül elrejtőznie”, állítják egyes elemzők. Ferge Zsuzsa szociológus egyik műve több mint egy évszázadot felölelő időszakban (1867-től az 1980-as évekig) vizsgálja a különböző történelmi korszakok szegénységpolitikáját. Megállapításai azért is különösen érdekesek, mivel az egyes időszakokat „a szegénység objektív tényei, az ezekkel összefüggő politikák, illetve szimbolikus ábrázolások közötti kölcsönös kapcsolatok megvilágításával” próbálja értelmezni.⁴ A társadalomtudományok a szegénység többféle meghatározá-

¹ A címválasztás magyarázatot igényel. Az „emberhez méltatlan” kifejezés vagy annak szinonimái több Balázs Bélá-s filmben is gyakran elhangzanak a riportalanyok szájából, saját helyzetük jellemzéseként. A cím továbbá utalás a hetvenes évek szegénységkutatásainak meghatározó alakja, a Kemény István-tanítvány Solt Ottília szociológus munkásságára is, akinek az összegyűjtött írásait tartalmazó kötet a *Méltóságot mindenkinek* címet viseli (Solt Ottília: *Méltóságot mindenkinek. Összegyűjtött írások I–II.*, Beszélő, Budapest, 1998). A „közös indulat” kifejezést Józsa Péter művészetszociológus használta a stúdió filmjeiről készült elemző, összegző írásában. A szerző itt arra utalt, hogy a műhely alkotóit korántsem jellemezte egyforma gondolkodás, inkább „közös indulat” fűtötte őket, és sarkallta a valóság újfajta megismerésére. (Józsa Péter: *Társadalomelemzés* filmmel. A BBS dokumentumfilmjei, *Filmkultúra*, 1978/4. 42.)

² Koselleck, Reinhart: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Jósöveg, Budapest, 1997.

³ Horváth Kata: *Éhség-szövegek*. A szociológia, a média és egy cigány közösség éhség-interpretációi, in Prónai Csaba (szerk.): *Cigány világok Európában*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006, 103.

⁴ Ferge Zsuzsa: *Fejezetek a magyar szegénypolitika történetéből*, Kávé, Budapest, 1998², 15.

5 Ferge, i. m. 16.

sát használják. Általánosan elterjedtnek az Eric Hobsbawn-féle definíció tekinthető, amely szerint társadalmi szegénységet és pauperizmust különböztetünk meg (továbbá morális szegénységet, amelyet Ferge nem tart a vizsgálat tárgy körébe tartozónak). Az előbbi nem kötődik meghatározott jövedelmi szinthez, viszont nemcsak gazdasági, hanem társadalmi egyenlőtlenséggel jár együtt, s alsóbbrendűségi, függőségi viszonyt implikál. A pauperizmus olyan egyénekre vonatkozik, akik külső segítség nélkül képtelenek az önfenntartásra.⁵ Ferge a fenti meghatározások és a rendelkezésre álló hiányos adatok alapján igyekszik bemutatni a különböző korszakokra jellemző szegénység mértékét és az enyhítésére alkalmazott politikákat. A Kádár-korszak vizsgálatánál azonban bevezet egy újabb, társadalmilag elfogadottabb meghatározást, amely Peter Townsendtől származik:

6 Idézi Ferge, i. m. 43.

(...) egyénekről, családokról vagy a népesség bizonyos csoportjairól csak akkor állítható, hogy szegénységben élnek, ha nem rendelkeznek elég erőforráshoz ahhoz, hogy úgy táplálkozzanak, olyan társadalmi gyakorlatokban vegyenek részt és olyan körülmények, illetőleg felszereltség mellett éljenek, ami szokásos, vagy legalább széleskörűen elfogadott és helyesnek tartott abban a társadalomban, amelyben élnek.⁶

7 Uo. 44.

Ferge ezután leszögezi, hogy az 1957-től a hetvenes évek közepéig tartó, két prosperáló évtizedben a tömeges, a népesség felére vagy annál nagyobb hányadára kiterjedő, a létfenntartáshoz épp elegendő vagy az alatti szintet jelentő szociális szegénység megszűnt. *A kor színvonalá alatt élők* aránya azonban 10–30 % körülire tehető, és közöttük az egész népességen belüli létszámuknál (4–5 %) nagyobb arányban szerepelnek cigányok. Az anyagi szűkösség, illetve a „halmozott hátrányok” problémája azonban messze nem „cigánykérdés”.⁷ Egy másik helyen, a társadalomkutatások és érdekmozgások kapcsolatát ugyanebben az időszakban elemézve, a szerző utal a rendelkezésre álló adatok hiányosságára. Bár a hatvanas években enyhült a történelem- és közgazdaságtudományt övező szigor, a lényeges információkat a még nem létező szociológia vagy szociográfia helyett a statisztika kezdte gyűjteni. 1962-ben zajlott az első, az egész népesség jövedelem-eloszlását is magában foglaló rétegződéskutatás. A hatvanas évek közepétől jelent meg „saját színeiben” a szociológia, a hetvenes években pedig a társadalompolitika elmélete. Ferge, a következményekről nagyon óvatosan fogalmazva, megjegyzi:

8 Uo. 109.

Ennek a gyenge elméleti és demokratikus politikai alapozásnak a hátulütői csak a gazdasági és társadalmi-szociális fejlődés megtorpanásával váltak nyilvánvalóvá. Addig úgy tűnhetett, és ez ennek a húsz évnek a jellemzője, hogy jól fejlődő gazdaság mellett néhány gazdaságkorlátozó és korrekciós intézkedéssel önálló szociálpolitika nélkül is folyamatosan javítható a lakosság helyzete, csökkenthető a szegénység, az egyenlőtlenség.⁸

A „gyenge elméleti és demokratikus politikai alapozásba” nyilván beletartozik az első szegénységvizsgálatokat végző szociológusok tevékenységének semmibe vétele, majd ellehetetlenítése. Ferge nem hivatkozik itt (a könyv megírásakor külföldön élő) Kemény Istvánra és körére, akik 1969-től néhány éven át felméréseket végeztek gyári munkások és telepeken élő cigányok életkörülményeiről. A kutató-

sok egy részét sikerült publikálniuk, a többi kéziratban maradt, ám hatásuk – épp a kutatók körül kialakuló értelmiségi csoportosulás révén – igen jelentős volt. (Kemény István és a Balázs Béla Stúdió alkotóinak kapcsolatáról később bővebben lesz szó.) A „kritikai szociológia” több képviselőjét azonban a hetvenes évek első felében elbocsátották az állásából, ennek következményeképpen sokan elszigetelődtek, néhányan pedig (Kemény István, Szelényi Iván, Konrád György) elhagyták az országot.⁹ A korszak szegénységéről alkotott képünket tovább árnyalja egy egészen más hangnemben írt, eltérő tényanyagra épített tanulmány, amely Fergéével egy időben született, ám a szerző jegyzete szerint Kemény István 60. születésnapjára, az *Isten éltesse, Pista!* című samizdatkötetbe készült.¹⁰ Solt Ottilia a hetvenes évek elején Kemény közvetlen munkatársa, majd vizsgálatainak folytatója volt mindaddig, amíg hivatalosan őt magát is „megszüntették”. A nyolcvanas években létrehozta az akkor egyedülálló civil kezdeményezést, a Szetát (Szegényeket Támogató Alap), és aktív ellenzéki szerepet vállalt.¹¹ A tanulmány provokatív címe és alcíme (*Szegények pedig nincsenek! Magyar szocialista szegénység*) jelzi Solt fő állítását, amely szerint a szegénység végigkísérte a „szocializmust építő” négy évtizedet.

⁹ Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. Században*, Osiris, Budapest, 2000, 467.

¹⁰ Solt, i. m. 337–351.

¹¹ F. Havas Gábor: Miss Marple és az anyagias tények. Előszó, in Solt, i. m. 23–26.

Társadalmunkban mindig is létezett a szegénység emberhez méltatlan állapota, ezt a szegénységet éppen az ún. szocialista vívmányok, vagyis társadalmi-politikai-gazdasági berendezkedésünk termelte ki és tartotta fenn. Csupán a nyilvánosságból, nem a valóságból irtotta ki a magyar kommunista párt uralma a hagyományosan súlyos magyar szegénységproblémát, s azok az ideológiai, valamint társadalompolitikai manőverek, amelyekkel a párt irányította állam a szegénységet eltakarította szemünk elől, csak mélyítették a szakadékot a szegény kisebbség és a „vívmányokban” többé-kevésbé részesedő többség között.¹²

A nyilvánosság, a politika és a szegénység társadalmi megítélésének összefüggéseit Ferge egy külön fejezetben tárgyalja, s számunkra fontos következtetéseket fogalmaz meg.¹³ Hivatkozik a Tömegkommunikációs Kutatóintézet vizsgálataira, amelyek szerint a szegénység tényének elismerése nem változott a nyolcvanas évek elején, a problémák súlyosságának, a társadalmi cselekvés fontosságának megítélése viszont igen. További fontos megállapítása:

Ugyanilyen jellegű változást sugall az, hogy a szegénység egyéni hibákkal való magyarázata némileg szűkebb körre szorult, a társadalmi strukturális indokokat keresők aránya pedig nőtt.¹⁴

¹² Uo. 338.

¹³ Ferge, i. m. 114–123

¹⁴ Uo. 117.

Bár Ferge szerint a közvélemény sosem hajlott a szegénységgel kapcsolatban a szociológiai jellegű magyarázatokra (Magyarország különösen konzervatív e tekintetben), 1982 és 1984 között épp ezeknek az okoknak (különösen a szakképzettség-hiánynak) a fontossága erősödött fel.

Érdemes még szólnunk a Ferge által ismertetett, a könyv írása idején készült tartalomelemzésről, amely a politikanak a szociálpolitika iránti érzékenységet vizsgálta a pártajtó (*Szabad Nép, Népszabadság*) szociális vonatkozású cikkeinek laponkénti száma, valamint a „szociál” és a „szegény” szavak és összetételeik száz megfigyelt cikkre jutó előfordulása alapján.

Az adatok szerint a szociálpolitika és a szociális kérdés nyilvánossága 1952-ben volt a mélyponton. E problémák fontossá, témává 1956 után, a reformot követően, és leginkább a mai helyzetben váltak. Igaz, a „szegénység” tabu jellege a napi sajtóban megmaradt (legalábbis 1982-ig), de egy sor szinonimája terjedni kezd, és kifejezetten polgárjogot nyert a „hátrányos helyzet”, a „halmozottan hátrányos helyzet” kifejezés. Ez egyébként – visszautalva a *Huszádik Század* kapcsán elmondottakra – önmagában nem baj. A szegénységtudat általában leszerelő, cselekvést bénító lehet. Az is igaz, hogy a „szegénység” sokféleképpen értelmezhető, tudományosan pontatlan kategória – ezért a kutatásban célravezetőbb lehet a magyartalan, de pontosan körülhatárolható fogalmat, az „objektív relatív deprivációt” használni. Mindazonáltal, ha tényszerűen léteznek a szegénység bizonyos formái, s ha erről az állampolgároknak véleményük van, akkor a fogalom kerülése vagy felcserélése – mint tájékoztatási stratégia – vitatható.¹⁵

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a tartalomelemzés semmiképpen sem tekinthető elégséges módszernek ahhoz, hogy megfelelő képet kapjunk a politikai nyilvánosság szegénységhez való viszonyáról, hiszen egyáltalán nem másodlagos kérdés, milyen kontextusban szerepeltek a keresett kifejezések. Ha az MTI sajtófotók, a híradófilmek propagandaképeire gondolunk, szembeűnő a különbség az eltérő céllal készült tényfeltáró anyagok között (többek között erre is utal a Gyulás-testvérek később vizsgált filmje, a *Vannak változások*).

A fogalomhasználat problémája érint egy másik, ismeretelméleti kérdéskört, amelynek elsősorban az antropológiában van nagy jelentősége, ám a mi esetünkben is felmerül. Clifford Geertz antropológus egyik írásában kitér az értelmezésre használt nyelvezet elemzésére, majd a Heinz Kohut pszichoanalitikustól kölcsönzött „élményközeli-élménytávoli” fogalompárt ajánlja. Az előbbi

[...] olyan valami, amit bárki [...] minden erőfeszítés nélkül, magától értetődően használ, ha el akarja magyarázni, hogy ő, illetve a társai mit látnak, gondolnak, éreznek, képzelnek stb., s amelyet könnyen megért, ha mások is ezek használatához folyamodnak.

Az élménytávoli fogalmakat a különböző szakemberek [...] alkalmazzák tudományos, filozófiai vagy gyakorlati céljaik elérése érdekében.¹⁶

A Ferge felvázolta fogalomhasználati probléma tehát két síkon jelenik meg: a tabusított szegénység körülírással történő eltakarása egyszerre jelenti a valóság meghamisításának igényét, ugyanakkor épp a – mint Ferge utal is rá – tudományos beszédmódban praktikus élménytávoli fogalmak bevezetésével (bizonyos értelmezések szerint a szegénység „eufemizálásával”) igyekszik megfosztani azt lealacsonyító jellegétől. Alapvetően a kontextustól függ, milyen jelentésekkel telítődik a szegénységről való beszéd. Az alábbi elemzésben arra törekszem, hogy megkeressem azokat a sajátos kifejezőeszközöket, amelyeket a Balázs Bélá-s alkotók használtak: részben azért, hogy a tabusítás ellenében megmutathassák az összegyűjtött tényeket, részben azért, hogy a gyakran tudományos módszerekkel feltárt valóságdarabkákat élményközelivé tegyék. Végül természetesen azért is, hogy a hazug, egyenlősítő értékek mentén konzerválódó társadalmi egyenlőtlenséget – igazi értelmiségihez híven – aláássák.

A lírai dokumentarizmus

„...*síratóik szellemében együtt panaszkodva velük...*”¹⁷

A Balázs Béla Stúdió alapítása után egy évvel, 1962-ben Sára Sándor nagy magasságba szökölt a „trambulinról” (így nevezte Gaál István a fiataloknak kivételes lehetőséget biztosító műhelyt¹⁸). A *Cigányok* elkészítésének története, forgatásának körülményei emblematikusak a BBS-ben kialakuló újfajta valóságfeltáró igények szempontjából. Sára Sándor egy interjúban elmondta, hogy 1961-ben Sík Igor barátja megkeresésére vállalta el a nemrég alakult Cigányszövetség megbízását: készítsenek hiteles dokumentációt a cigányság életkörülményeiről. Így forgattak le egy szerkesztetlen, 35–40 perces anyagot, „láttelepet”. Részben a forgatás alatt szerzett élmények alapján született meg egy dokumentumfilm elkészítésének az ötlete, ám akkori munkahelyén, a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban ezt az elképzelését elutasították.¹⁹ A probléma lényegét Szuhay Péter antropológus fogalmazza meg egyik írásában:

Az 1960-as, 1970-es években egy új műfaj és hivatal képei veszik át a főszerepet, vagyis az erről a korszakról szóló ismeretünket az MTI fotóanyagának forráskritikai tanulmányozásával érhetjük el. A mezőgazdaság átszervezését és a parasztság likvidálását követően a vidéki cigányság elvesztette létalapját, a paraszti gazdaság nyújtotta megélhetési biztonságot. A falusi térségek cigánysága egyre nagyobb krízis helyzetbe került, amely már az 1950-es évek második felében fennálló szocialista társadalmi rend legitimitását is megkérdőjelezte, vagyis a cigányság körében tapasztalható nyomor és szegénység, analfabétizmus és munkanélküliség ellentétben állt a szocializmus által vallott értékeivel: egyenlőség, a dolgozók megélhetése, a szegénység megszüntetése. A cigányság – mint társadalmilag elmaradt réteg – beilleszkedése érdekében 1961-ben az MSZMP KB párthatározatot tett közzé, amelyben célul tűzte ki az analfabétizmus leküzdését, illetve az iskoláztatást, a telepek és putrik felszámolását, illetve az emberi lakhatásra alkalmas házak megépítését és a cigányság munkába állítását. Ennek a politikai célnak volt teljes szószólója és illusztrátora az MTI hurráoptimizmusa. A párthatározatot követő évtizedek propaganda fotói arról szólnak, hogy (elsősorban a párt jóvoltából és segítségével) megváltozik a cigányság élete, a gyerekek boldogan járnak iskolába, a felnőttek munkáik nyomán új otthonokat emelnek, konszolidált családi életet teremtenek, a tanácsok pedig megszüntetik a régi szegénytelepeket és új házakhoz segítik a cigányokat. [...] A kérdés valójában az, hogy az MTI képek a cigányokról szólnak, vagy olyan cigányokról, akik részesültek e politikai határozat áldásaiból, vagy inkább arról a politikai rendszerről szólnak, amely a maga módján fogalmazott meg egy cigányságproblémát és annak megoldási válaszát.²⁰

A *Cigányok* keletkezéstörténete tehát pontosan leképezi azt a kettős tudatállapotot, amelyben egy fiatal alkotónak lehetősége nyílt arra, hogy egy létező, az MSZMP által is vállalt társadalmi, gazdasági problémáról saját elképzelése szerint készítsen filmet, méghozzá *nem* a hivatalos propaganda paternalista beszédmódjában, hanem egyenjogú állampolgárként kezelve a cigányokat. (A várható következményektől való félelmükre Gaál utal már idézett írásában.²¹) Sára bizonyos értelemben „meglovagolta” a többnyire csak a szlogenek szintjén megvalósuló őszinteségi hullámot, amint azt egy másik interjúban kifejti:

17 Az idézet Sára Sándor a *Cigányok* forgatásáról írt szövegéből származik. (Sára Sándor: Vallomás a „Cigányokról”. *Filmkultúra*, 1970/3. 12.)

18 „1961. A Balázs Béla Stúdió alapításának esztendeje. Ez volt a pánt, amely feszülő energiáinkat egybefogta, ez volt az az intézmény, amely trambulin volt a nagy ugrásokhoz.” (Gaál István: Flash-back, in Gaál Katalin [szerk.]: *Sára Sándor. Filmek és alkotók* 12., MOKÉP, Budapest, 1978, 6.)

19 Jakab Dia: „Hát ez tud cigányul...”. Beszélgetés Sára Sándorral, *Amaro Drom*, 2004/június.

20 Szuhay Péter: Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig, *Beszélő*, 2002/7–8. 103.

21 Gaál, i. m. 6.

15 Uo. 123.

16 Geertz, Clifford: „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről, in uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, vál.: Niedermüller Péter, Századvég, Budapest, 1994, 201–202.

22 Ablonczy László: Hogy a táltos mént is megüljük. Beszélgetés Sára Sándorral, in Gaál Katalin (szerk.): *Sára Sándor. Filmek és alkotók* 12., i. m. 16.

23 Szuhay, i. m. 100–102.

24 Zsugán István: A szintézis küszöbén. Beszélgetés Sára Sándorral, in uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Osiris – Századvég, Budapest, 1994, 23.

Az indíttatás közös [Sára itt a riporter kérdésében szereplő Csoóri Sándor-írásokra utal – P. A.]; az 1957 utáni politikai nyitásnak folyományaképp nyílhatott tér és engedékenység ezeknek a törekvéseknek. A felsőbb vezetésben és az alsó igényekben közösen munkált: végre őszintén *beszéljünk magunkról*.²²

Sára az előítéletek ellen készítette filmjét, ennyiben támogatta a hivatalos politika álláspontját, amely a cigányság mint a „feudális múlt maradványait” leginkább magán viselő, kulturálisan elmaradott társadalmi csoport „felemelését” tűzte ki célul, és ennek akadályait nem strukturális-gazdasági okokban, hanem kizárólag a környezet ellenállásában, valamint a csoport etno-kulturális sajátosságaiban vélte megtalálni. A film elején látható újságrészletek ezekről a „tényekről” tudósítanak, és a feladat mielőbbi megoldását sürgetik. (Erről a kérdésről a már idézett tanulmányban Szuhay Péter ír hosszabban.²³) Ám ezután következnek a korszakban szintén kivételesnek számító szociofotók, amelyekről vádló tekintetű emberek néznek ránk. Hiányosan berendezett környezetük természetes élettérként jelenik meg a feltűnően jól strukturált képeken, a fekete-fehér technika plasztikusságával kiemelve a tárgyakat.

Ugyanezek a törekvések határozzák meg Gaál István operatőri és vágói munkáját, a nyomorúságos viskók pásztázása egészen bensőségessé teszi a külső tereket. Sára (mint egy interjúban kifejtette) tudatosan elutasította az akkoriban divatos cinéma vérité módszerét, amely számára leginkább azt jelentette, hogy a filmkészítők igyekeznek minél kevésbé beavatkozni a forgatási körülményekbe, és a szerkesztés során is a lehető legkisebb változtatással élnek, így a felvett anyagot a maga nyers valóságában próbálják bemutatni.²⁴ Sára a filmet különböző „fejezetekre” osztotta, amelyek mint tényként megfogalmazott állítások utalnak a saját, személyes tapasztalatok alapján, mégis szociológiai hűséggel megformált valóságra. A temetést, siratást feldolgozó jelenetsor abban a tekintetben szintén egyedülálló volt a korszakban, hogy az akkor még kizárólag elmaradott társadalmi csoportnak tekintett cigányság etnikai kultúrájából villantott fel részleteket. A siratáson eléneklik, majd egy asszony lovári nyelven elmeséli a cigányság egyik legszebb, *Madarakból lettünk* című eredetmondáját. Ezután következnek a munka, a lakhatás, az egészség és az oktatás körülményeire utaló „fejezetek”, amelyekben a rendező nem az előítéletek, hanem egy felelőtlen politika áldozataiként, rendkívül erős empatikus hatást kiváltó eszközökkel ábrázolja a cigányokat. Sára alkotása nemcsak a magyar dokumentumfilm újjászületésének nyitánya, hanem filmtörténetünk egyik legkiválóbb darabja is, amelyet azóta sem kezdett ki az idő rozsdája.

A *Cigányok* a Balázs Béla Stúdióon belül is óriási hatással volt az alkotótársakra; a hatvanas években sorra születtek a munkások, parasztok életkörülményeit lírai hangnemben feldolgozó dokumentumfilmek: *Mozaikok szénből* (Lakatos Iván, 1964); *Ballaszt* (Kocsis Mihály, 1966); *A híd* (Sándor Pál, 1967); *Vízkereszt* (Sára Sándor, 1967); *Meddig él az ember?* (Elek Judit, 1967); *Kréta rajzok* (Sipos



Cigányok

András, 1968); *A látogatás* (Gábor Pál, 1969). Bár a rövid narratívákat különbözőképpen építik fel a szerzők, a legtöbb alkotásban közös a kifinomult, aprólékos operatőri munka és az emelkedett, gazdag asszociatív lehetőségeket biztosító zenehasználat összhangja.²⁵ A választott témák mind társadalmi problémákkal kapcsolatosak, ám más-más megvilágításban látjuk azokat. A *Mozaikok szénből* költői módon térképezi fel a szénbánya belső és külső tereit. Az elbeszélői keretben vizuálisan és verbálisan is felmagasztalja a nyersanyag megszerzéséért az elemekkel kemény harcot folytató munkások tevékenységét, ám hangsúlyos helyen, a film közepén elhelyezi a bányászok kritikai észrevételeit is a gazdasági szervezetlenségekről. Hasonló pátosszal közelíti meg Sándor Pál a hídépítők munkáját (*A híd*), ám az alkotók itt a meglehetősen küzdelmes munka látványos eredményét a munkások életkörülményeiről, használati tárgyairól készített felvételekkel állítják szembe. Szinte leltárba veszik a rendkívül szegényes, nyomorúságos feltételekre utaló eszközöket. A legközelebb Elek Judit férkőzik a kérdéskörhöz, épp a pátosztól és a direkt kritikától mentes fogalmazásmódjával. Burkoltan, hősei megválasztásával, egy-egy eseménysor bemutatásával teszi drámaivá az egyén életében megmutakozó szociológiai problémát. A *Meddig él az ember?* című, két részből álló dokumentumfilm első felében egy idős gyári munkás nyugdíjazását, majd az azt követő rövid időszakot, a második felében pedig egy falusi kamasz szakmunkás pályájának kezdetét követi nyomon. A két életet a választott (fordított) sorrenddel, a hasonlóságok és különbségek kidomborításával nem sematikusan vetíti egymásra, hanem lassan, a környezetrajz egyre finomabb árnyalatainak megfestésével, apró, hétköznapi, emberi interakciók beékelésével, a háttérben meghúzódva szemlélődő kamera segítségével térképezi fel. Hasonló témát, a falusi, tanyasi élettérben megjelenő – ellentmondásoktól nem mentes – változásokat eltérő megközelítéssel tárja fel Kocsis Mihály és Sára Sándor. Kocsis a *Ballaszt*ban egy társadalmi mobilitással kapcsolatos eseménysort dramatizál. Végigköveti a szegényparaszti származású szülők gyermekének jelentkezését a főiskolára, és a szülői háttérrel ütközteti a kitűzött célok megvalósulása esetén elért társadalmi helyzettel; a távolodást próbálja érzékeltetni, ám meglehetősen didaktikus módon. Sára a *Vízkereszt*ben egy tanyasi színelőadás apropóján elégiikus hangnemben szól ugyanerről a témáról; költői képei azonban Kocsis filmjénél jóval többet elmondanak a drasztikus életmódváltásról, a közösségi viszonyok átfarmálódásáról.

A megismerő analízis

„...azon mód meztlábasan, ahogy a filmben is van...”²⁶

A hetvenes években a Balázs Béla Stúdióban nemcsak megszorodik a dokumentumfilmek száma, hanem a valóság feltárása is egyre alaposabb módszerekkel történik. A sokat emlegetett 1969-es kiáltvány, a *Filmkultúrában* közzétett *Szociológiai filmcsoportot!* aláírói és a körük gyűlt többi fiatal alkotó komolyan veszik célkitűzéseiket, bármennyire igyekeznek is a pártállam kultúrpolitikusai akadályozni tevékenységüket.²⁷

A fejezethez választott mottó nem véletlenül származik az egyik dokumentumfilm riportalanyától: a hetvenes években készült alkotásokban a szereplők már nem a (többnyire költői eszközökkel megformált) képtől elválasztva, a hangsávon vallanak monológ formájában az életükről, problémáikról, hanem vagy a kamera

25 Itt mindenképp meg kell említenünk az operatorként számos filmben közreműködő Andor Tamás és az állóképként felhasznált szociofotókat készítő Féner Tamás, valamint a kiváló zeneszerzők, Eötvös Péter, Pethő Zolt, Szöllősy András és Vukán György nevét.



Ballaszt

26 Az idézet utalás a hetvenes évek szegénységábrázolásának egyik emblemikus jelenetére, amely Dárday István *Jutalomutazás* (1974) című fikciós dokumentumfilmjében szerepel, s amely a film fogadtatásáról szóló, a történet „valódi” szereplőivel forgatott dokumentumfilmben, az *Egy egyedi esetben* (1975) többször is szóba kerül. A jutalomutazásra kiszemelt úttörő szüleit a kukoricaföldön, kapálás közben lepik meg, majd autóval beviszik őket az iskolába, hogy közöljék „a jó hírt”: a megilletődött házaspár valóban meztláb álldogált az iskolai terem „pulpitánál” ülő funkcionáriusok előtt.

27 A kiáltvány közzétételének körülményeire, hatására itt nem térünk ki. A korszak filmművészetében, társadalmi-kulturális életében betöltött szerepének kimerítő leírását adja Gelencsér Gábor. (Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 199–204.)



Hosszú futásodra mindig számíthatunk

28 Józsa, i. m. 39–45.

29 Uo. 40.

30 Bernáth László: Betölti-e hivatását a mai dokumentumfilm? Beszélgetés dokumentumfilmrendezőikkel, *Filmkultúra*, 1969/5. 11.

31 Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes, *Filmkultúra*, 1977/6. 83.

előtt tárják fel azokat, vagy jól megválasztott eseménysorokban nyilatkoznak meg, amelyeket a stáb a direct cinema stílusában, „az irányítatlan filmezés” szabályai szerint követ nyomon. Az áttörést jelentő Gazdag Gyula-alkotás, a „Schirilla-film” (ahogy a korabeli sajtóban többnyire hivatkoznak rá), 1968-ban készül, de megformálásában már a következő évtizedhez tartozik, szinte annak nyitófilmjeként értékelhető. A *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* szereplői nem tesznek egyebet, csak végzik a *mindennapos* szocialista protokoll műveleteit, amelyeket a kamera (látszólag) válogatás nélkül rögzít. Közben a viselkedésmintákban és a beszédmódokban kikristályosodnak a korszak társadalmi viszonyai, a groteszk elemek mentén kiütkeznek a rendszer lényegi vonásai.

Józsa Péter szociológus a címben idézett írásában kiváló elemzését, rendszerezését adja a Balázs Béla Stúdióban ekkoriban készült dokumentumfilmeknek.²⁸ Több fontos észrevétele közül az alkotói eljárásokat elemző megállapításokat emelem ki, mivel ezekkel rámutat az újfajta módszerek közönségre gyakorolt hatásaira is, méghozzá elsősorban azokra, amelyek a jelenkor vizuális környezetében élő befogadót már egyáltalán nem vagy nem olyan formában érik. Józsa négy eljárást talál fontosnak: a *felnagyítással* a szerzők aprólékosan, hosszan elemznek látszólag lényegtelen dolgokat. A riportalany hosszas beszélgetése során például nem csupán a „csak közhelyekben gondolkodó ember” világa tárul fel, hanem – mimikájának, gesztusainak beható megismerésével – a közhelyekhez való viszonya is. Ezek a filmek – már a mindennapiság filmtémává választásával – *kiemelnek a kontextusból*, a hétköznapiság más szögéből való megmutatása révén lehetővé teszik az ütköztetést a nézők ideológiai hátterével. Józsa *dezilluzionálás*-nak nevezi azt a módszert, amely során „a filmhíradók kliséiben preparált anyagai helyett benne hagyott vagy vágósnittként hasznosított »inadekvát« felvételeket alkalmaznak, s ezzel frenetikus hatást keltenek a nézőben”. Végezetül az ilyen filmek gyakran *konfrontálják* a szereplőket a saját problémáival, múltjával, a hiedelmeit pedig az objektív tényekkel.²⁹ Ezeknek az eljárásoknak a mind gyakoribbá válását természetesen bizonyos technikák elterjedése tette lehetővé: a 16 mm-es film, a kézi kamera, a szinkronhang alkalmazása. Gazdag Gyula egy (a fent említett filmjével majdnem egy időben készült) interjúban kifejti, hogy a technikai eszközök nemcsak a film formáját újítják meg, hanem a tartalmát is. Olyanfajta közelséget, kontaktust tesznek lehetővé, amely korábban elképzelhetetlen volt a film alanya és alkotói között: „És ez a kapcsolat, ennek milyensége, nemcsak fontos hatástényezője lehet a filmnek, hanem adott esetben tartalma is.”³⁰

Több olyan alkotást is találunk azonban a hetvenes évek Balázs Béla-s filmtermésében, amelyek rendkívül fontos társadalmi kérdéseket vetnek fel, ám épp a Gazdag Gyula által említett „közelség” hiányában vagy egyéb okokból nem képesek azokat megfelelően értelmez(tet)ni. Az akkor pályakezdő Schiffer Pál sofőrként, adatgyűjtőként kíséri el 1969–70-ben vidéki terepmunkáira Kemény Istvánt és társait. Az ott látottak hatására készül el a cigánykutatásokra alapozott sorozat első darabja, a *Fekete vonat* (1970), a Szabolcsból a nagy ipari központokba, főleg Budapestre ingázó munkásokról. Schiffer feljegyzései arról tanúskodnak, hogy maga sem tartotta sokra ezt a munkáját, sőt a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban forgatott másik két résszel, a *Faluszéli házak* (1972) és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* (1973) című dokumentumfilmekkel sem volt elégedett.³¹ A hiányérzet sarkallta a *Cséplő Gyuri*-ban alkalmazott későbbi, fikciós dokumentarista módszer kidolgozására.



Nászutak

ben történő leépülését, az olajbányász szakma presztízsének csökkenését járja körbe, feltárva a szocialista ipar „kizsákmányolási technikáit”, a munkások kiszolgáltatottságát a gyenge érdekérvényesítés és a demokrácia teljes hiánya következtében.

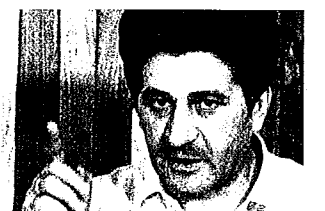
Demokrácia-leckék, „rítuselemzések”

„...az igazságot csak mondják, nem csinálják...”³²

Nem véletlen azonban, hogy Gazdag Gyulának az interjúzás helyett a „résztevő megfigyelésre” épített módszere sokkal gyümölcsözőbb lett. Az „önagyonülésezők” kimunkálta rítusokon a résztvevőknek gyakorlati kérdésekben kellett döntést hozniuk (például egy téesz működéséről, vezetőjének további sorsáról) – elvileg a demokrácia szabályai szerint. Sok esetben természetesen nem volt szó valódi státuszemelkedésről, hiszen a döntésekbe bevont paraszt- vagy munkás-emberek épp a következményektől való félelmükben nem mertek véleményt nyilvánítani. Vagy ha mégis vállalták a gondolataikat, a vezetőség annak is megtalálta a módját, hogyan érvénytelenítse azokat. Az Ember Judittal közösen készített *A határozat* (1972) című filmben a kádári gazdasági rendszer működésképtelenségének, a demokrácia megcsúfolásának példatárából választanak markáns esetet: egy jól működő, az új gazdasági mechanizmus kínálta lehetőségeket kihasználó téesz felszámolásának történetét meséli el. Alkotásuk ugyan tíz évig dobozban maradt, mégis a Stúdió termésének egyik legértékesebb darabja lett.³³ Az egészestés dokumentumfilm alkotói az egymást követő gyűléseken dokumentátorként, egyszerű szemtanúként, ám a korszak valóságábrázolásához képest szokatlanul „aktívan” vesznek részt. A kamera az emberi reakciókat, arcjátékokat minden rezdülésükkel együtt építi bele az elbeszélésbe, kiegészítve az elmondottakat a szocialista államot működtető jellegzetes viselkedésminták elemzésével, értelmezésével, valamint azokkal az őszinte emberi megnyilvánulásokkal, amelyek jelen esetben a „lázadást” generálták, és igyekeztek fenntartani az ellenállást. Gazdag Gyula ugyanezzel az eljárással rögzített már korábban egy eseménysort a Kádár-korszak ifjúsági mozgalmi életéről (*A válogatás*, 1970). A gyári KISZ-szervezet „házi zenekart” kíván alkalmazni, amelynek a próbahelyért cseré-

Szomjas György kísérletei (*Nászutak*, 1970; *Algyő*, 1971) témájuk és újfajta publicisztikai hangnemük miatt egyaránt rendkívül érdekesek. A *Nászutak*-ban egy autóbalesetben elhunyt olasz férfi kapcsolatait igyekszik feltárni, és a „digózó” (olasz turistákkal házasság vagy csak a nyugati életstílust idéző szállodai kalandok reményében ismerkedő) lányokkal folytatott beszélgetések a szocialista társadalom egy kevésbé ismert keresztmetszetét mutatják. Az *Algyő* pedig egy fontos termelési ágazatnak, az olajiparnak a gazdasági-szervezési gondok következtében

32 Részlet Dárdai István riportalanyának nyilatkozatából a *Rongyos hercegnő* (1975) című filmben.



A határozat

33 Ember Judit és Gazdag Gyula alkotását a Nemzetközi Dokumentumfilm Szövetség beválasztotta minden idők 100 legjobb dokumentumfilmje közé.



A válogatás



Rongyos hercegnő

be a rendezvényeken szórakoztatnia kellene a gyár ifjú munkásait. A zenekarok interjún vesznek részt, majd a próbakoncertből is látunk részleteket. A beszélgetések, a feltett kérdések és a kényszerű vagy öntudatos válaszok itt és *A határon*ban hasonlóan képezik le a rendszer labilis ideológiai alapjait; az emberi interakciók aprólékos megfigyelésével, elemzésével azonban mindenekelőtt az eszmék és a valóság kapcsolataira mutatnak rá. A módszerek különbözősége eredményükben is megnyilvánul: érdemes összevetnünk Gazdag filmjét a hasonló témában készült Dárday-filmmel, a *Rongyos hercegnő*vel (1975). A *Hozzászólás a munkás közművelődéshez* alcímet viselő alkotás egy haknizó színtársulat gyári előadásának részletei után beszélget a művészekkel és a nézőkkel. A rendkívül silány előadás és a nyilatkozatok minden provokatív kérdés nélkül „leplezik le” a végtelenül álszent eszmerendszer visszasságait, leginkább a művészet „erkölcsi, világnézeti nevelő” szerepéről vallottakat. A munkásság kiemelésének fontosságát, „a műveltségnek a termelésben való aktivizálódását” egy munkásfiú keserűenül őszinte, keserű szavaival konfrontálják az alkotók („...az igazságot csak mondják, nem csinálják...”), mégsem sikerül olyan revelatív állításokat megfogalmazniuk, mint Gazdag Gyulának.

Ugyanezt a „leleplezést” hajtja végre Szalai Györgyi és Vitézy László későbbi, egy szoborállítás kálváriájáról szóló és a fogalmat kétértelmű címmel emelő filmje (*Leleplezés*, 1979). A dombóvári Láng Gépgyár előtti területet társadalmi munkában parkosítják a gyár dolgozói, majd szobrot vásárolnak egy baranyai naiv faszobrásztól. A köztéri alkotást azonban glosszájában megtámadja egy újságíró: lekicsinylően ír a „kultúrigénnyel fellépő” munkásemberekről, és korholja a vezetőiket, akiknek irányítaniuk kellene a közízlést. Az egymást követő interjúk a felelősség tologatásáról, majd a szobor lecseréléséről, egy arra érdemesebb szocialista művész munkájának kiállításáról szólnak. A film azonban nem a groteszk történet miatt érdekes igazán: a különféle társadalmi csoportokhoz tartozó érintettek megszólaltatása kiváló alkalmat ad az egyazon ideológiai közegben létező különféle beszédmódok összevetésére, a vállalt vagy kényszerű szerepek eljátszása közben tett őszinte kitörési kísérletek sikerére vagy sikertelenségre. A megszólaltatottak alkotói „pozicionálása” jól érzékelteti a korszak hatalmi viszonyait, elsősorban azonban azokat a megalázó helyzeteket, amelyekbe a demokrácia eljátszása közben a munkásemberek kényszerültek.

„Gyarló emberi félelmeink”, az ismeretlentől való kicsinyes idegenkedésünk akár jó szándékú semmibe vétele, ami a pártfunkcionáriusok fejlődésért vívott küzdelmét jellemezte, kiváló témát adott Dárday István *Jutalomutazás* című filmjéhez. A fikciós dokumentumfilm bemutatóját követő évben Szalai Györgyi (Dárday alkotótársa) kamerájával az események nyomába eredt: kíváncsian faggatta a történet valódi szereplőit a film fogadtatásáról (*Egy egyedi eset természetrajza*, 1975). Ha a kísérlet eredménye filmalkotásként nem jelentős is, közönség-szociológiai esettanulmányként annál izgalmasabb. A megszólalók a film és a róla megjelent kritikák különféle értelmezéseit adják. Az egyik legizgalmasabb jelenetben a főhős, Balogh Tibor és családja egy korholó nézői levélre reagálnak. Drámai pillanat ez, hiszen a szocialista munkás-öntudatú levélíró a főszereplő érdemtelenységét igyekszik bizonyítani, kétségbe vonva a fiú alkalmasságát egy olyan feladatra, szerepre, amelyre fentről jelölték ki. Ilyen módon az egymást keresztező, lefedő vagy épp konfrontálódó vélemények felsorakoztatásával a dokumentumfilm tovább finomítja, árnyalja a *Jutalomutazás* kérdésfeltevéseit.

A Gazdag-, Szalai- és Dárday-filmek közös vonása a valóság groteszk elemeit kiemelő tematika és a hozzájuk rendelt ábrázolásmód. Az azonos ideológiai nyomás alá préselődő társadalmi csoportok viselkedésmintái, beszédmódja és a rendszer strukturális problémái között fennálló összefüggések megmutatása az egyik legfontosabb érdeme ezeknek az alkotásoknak.

A kérdéskörhöz szorosan kapcsolódik a Kádár-korszak szocialista társadalmában is igen fontos probléma, a társadalmi mobilitás. Másképp közelíti meg ezt az említett 1969-es kiáltvány célkitűzéseinek talán legmegfelelőbb sorozat, amely öt alkotó közös munkájaként jött létre (Dárday István, Mihályfy László, Szalai Györgyi, Vitézy László, Wilt Pál: *Nevelésügyi sorozat I–V.*, 1973). A filmek egy mezőkövesdi pedagógus házaspár, Bujákiék és öt felnőtt gyermekük (közülük négy tanár) életéről, személyes és munkahelyi problémáiról mutatnak be átfogó képet. Az alkotók a szocialista eszmerendszer átadásának, átörökítésének legfontosabb területét, az oktatást térképezik fel, miközben kérdéseket fogalmaznak meg az ideológia és az egyes ember magánéleti tényezői között felbukkanó konfliktusokról. A társadalmi távolság a sorozat két fejezetében válik fő témává: a harmadik részben a fiatal tanítónő, Kati és a mozgalmi karriert építő gyári munkás, Ernő házasságával, a negyedikben pedig a legfiatalabb gyermek, az ipari tanuló Tibor pályaválasztásának hátterével és következményeivel ismerkedünk meg. Az utóbbiban a pedagógus szülők konfrontálódnak kamasz fiukkal: a Bujáki-házaspár ugyanis a szocialista öntudat birtokában helyteleníti, sőt kudarcoként éli meg, hogy egyik gyermekük nem értelmiségi pályára lép. (A riport formában zajló elemző beszélgetéseket itt az alkotók a cinéma veríté egy kedvelt módszerével váltogatják: a szereplőket a leforgatott anyag megtekintése során szembesítik saját vagy mások véleményével.)

A harmadik részben egy olyan párkapcsolat válságba jutásának fázisait követhetjük nyomon, amelyben a házastársak a köztük lévő társadalmi távolság áthidalásával próbálkoznak.³⁴ Ernő mozgalmi vonalon, KISZ-titkárként próbál előrejutni egy ideig sikerrel, később azonban bizonyos problémák miatt megtörik a pályája. Az okok kiderítésénél ugyancsak felmerülnek a státuszkülönbségből fakadó konfliktusok: a munkásokkal való kapcsolattartás és -építés nehézségei a közülük „kiemelkedett” káder számára. A sorozat egyes részeinek tagadhatatlan erénye, hogy a különféle módszerek vegyítésével részletes elemzését tudják adni az egyéni ambíciók és a társadalmi korlátok, az ideológiai eszmerendszerek és a társadalmi szerepvállalások ütközéséből támadó konfliktusoknak. A tematikai keret (oktatásügy) pedig széleskörű társadalmi vita generálására is felhasználható volt.³⁵

Ugyanebben a témában a pauperizmus problémáit is érinti Mihályfy Sándor *A Kertész utcaiak* (1972) című filmje. A pedagógiai kísérlet során az intézmény a „túlkoros” gyerekek integrálását tűzi ki célul: azokét a fiatalokét, akiknek a legtöbb esetben szociális helyzetük miatt nem sikerül elvégezniük a nyolc osztályt. A megszállott igazgató egyfajta „szigetet” hoz létre az iskolában, ahol a felelős, demokratikus viselkedésmód „bensővé tételével” próbálkoznak. Az alkotók nyomon követik az önfeledt iskolai munkát, kontrasztként pedig olyan riportokat építenek bele az anyagba, amelyek a gyerekek szociális és családi körülményeit, a szegénység által kijelölt (korszaktól független) kényszerpályákat tárják fel.

Egy olyan társadalmi-strukturális okokból eredő, ám mégiscsak alapvető életkereteket, életminőséget meghatározó személyes problémának a nyilvánosság

³⁴ Érdekes módon a filmekben ábrázolt párkapcsolatokban többnyire akkor okoz konfliktust a társak közötti társadalmi távolság, ha a nő rendelkezik magasabb státusszal (pl. Bacsó Péter: *Kitörés*, 1970; Szalai Györgyi: *Dédelgetett kedvenceink*, 1980). A probléma tehát mindenképp összefügg a hagyományos társadalmi nemi szerepekkel.

³⁵ „A régóta reformok kísérte és további megreformálásra váró magyar nevelésügy kérdésében országsszerte vitákat katalizált a film, s ezzel testet öltött a »társadalmi forgalmazás« és az »irányított dokumentumfilm« eszméje” – írja Bódy Gábor „a fiatal magyar film útjait” elemezve. (Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai, in *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk.: Zalaán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 114.)

36 A filmet a kritika is a kiáltványban megfogalmazott alapelvek szerint elkészítette, bár időben kissé távol eső eredményként értékelte. (Ember Marianne: Filmszociográfia – két fejezetben, *Filmkultúra*, 1980/2. 50.) Ráadásul azon kevés dokumentumfilm közé tartozott, amelyet a stúdióhálózatban országosan is forgalmaztak. (Durst György: A Balázs Béla Stúdió a magyar sajtó tükrében 1980–1986, in *Mozgó Film 2. A BBS műhelykiadványa*, szerk.: Forgács Péter, Budapest, BBS, 1986, 418.)

elé tárása, mint a szegénység, gyakran okozott zavart a riportanyagokban – erről több beszélgetés is tanúskodik. A helyzet két okból ébreszthetett szorongást: a nincstelenséghez társuló általános szégyenérzetet még a saját felelősség súlya is tetézte, hiszen egy olyan rendszerben, amely „mindenki számára lehetővé teszi a boldogulást, a társadalmi felemelkedést”, a szegénységet az adott közösségben sokszor kizárólag az egyén mulasztásainak tulajdoníthatták.

Ezt a problémát járja körül a Gulyás-fivérek 1979-es alkotása, a *Vannak változások*.³⁶ A film azért különösen érdekes számunkra, mert azon túl, hogy különféle társadalmi-gazdasági kérdéseket igyekszik feltárni, alapvetően a vidéki szegénységről folytatott, eltérő hangsúlyú diskurzusokat ütközteti, amelyek között nem utolsósorban az érintettek önképét megrajzol és a különböző reprezentációkat bíráló álláspontok is szerepelnek. A dokumentumfilm a két időpontban (majdnem tíz év eltéréssel) rögzített anyagokat konfrontálja: a legelső egy 1968-ban, a *Valóság* című folyóiratban publikált Végh Antal-szociográfia volt, amely a Szabolcs–Szatmár megyei községben, Penészeleken tapasztalt nyomorúságos állapotokat írta le. Az írás megjelenése után országos sajtóvita kezdődött, a *Kelet-Magyarország* című napilap cikksorozatát indított A *valóság* Penészeleken címmel, majd Darvas József, az Írószövetség akkori elnöke, ezek alapján megírta A *térkép nem található* című drámát. Miskolci bemutatóját a televízió is sugározta. Még a „sajtólavina” elindulása előtt, az akkor amatőrfilmes Gulyás-testvérek is Penészelekre utaztak, hogy dokumentumfilmet forgassanak: az ott élők szívesen beszéltek nekik gondjaikról, és a filmet *Valóság – síppal, dobbal vagy tűzőn, vízen át* címmel bemutatták a XIV. Miskolci Amatőrfilm Fesztiválon. 1977-ben az alkotók több okból mentek vissza a faluba: egyrészt hogy feltárják az azóta történt változásokat, másrészt hogy a felelős vezetőket, a vita elindítóit és a falu lakóit személyesen megismerjék egymással. Természetesen csak részben jártak sikerrel, mert a korábban „kipellengérezett” lakosok nagyon nehezen nyíltak meg újra, a vezetők pedig gyanakodva figyelték a stáb újbóli megjelenését. A rendkívül szövevényessé vált és szinte követhetetlenül sok szereplőt felvonultató történet tagadhatatlanul tartalmaz értékes részeket; számtalan álláspontot, valós vagy valósnak vélt társadalmi tényről ütköztet. (Az 1977-es forgatáson Végh Antal vitapartnerei fiatal szociológusok és történészek voltak, akik épp Kemény István szegénység-kutatásaira hivatkozva érveltek.) Bizonyos epizódok megvilágítják a rászorultsággal kapcsolatos szemléletváltást, a szocialista ideológiai nevelés ellentmondásokban bővelkedő eredményességét. A Penészelekre érkező, gyerekruhákat tartalmazó segélycsomagot (amelyet egy szolnoki szocialista brigád gyűjtött össze) a pártbizottság utasítására visszaküldték. A döntéssel azonosuló helyi óvónő az esetet úgy kommentálja, hogy „mások levetett ruháival nem alázta volna meg ő sem a gyerekeket”. Itt a sajtó hatására működésbe lépő társadalmi szolidaritás ütközik a szocialista öntudat kifejeződésével, amely a segélyt a kapitalista múlt örökségének minősíti. Az alkotók számos ponton megvilágítják a Kádár-korszak szociális rendszerének hiányosságait, az eltagadott strukturális hibákból eredő, vállalhatatlan pauperizmust. Ugyanakkor a dokumentumfilm inkább a korszakban kialakuló beszédmódok és mögöttes tartalmak kutatásához nyújt – azokhoz hasonlóan – kiváló adalékokat; önálló művészi teljesítményként kevésbé tartható számon.

A póre nincstelenségről – „világteremtő” filmes eszközökkel

A mélyszegénységben élők körülményeiről egészen különleges képet ad Grunwalsky Ferenc a Balázs Béla Stúdió irányzataiban kísérleti jellege miatt köztes helyet elfoglaló *Anyaság* című filmje (1972). Érdekessége, hogy Grunwalsky előzőleg egy szociográfia forgatásának tervét dolgozta ki, ám azt a stúdió vezetősége elutasította.³⁷ Az anyaggyűjtés során bukkant rá egy nő arc fotójára, majd miután megkereste a lányt, megpróbált vele interjút készíteni. A beszélgetés sikertelensége vezette rá Grunwalskyt arra, hogy az arc feltérképezésével, rezdüléseinek rögzítésével, a kérdésekre adott válaszok mesterséges felhasználásával – ahogyan egy interjúban megfogalmazta – „világot teremtsen”.³⁸ A lány hallgatása mögötti, a tekintetével kinyilvánított érzelmeket, hangulatokat kísérelte meg visszaadni a környezet fényképezése, majd az utólagos szerkesztés révén. Az eljárás a szegénységábrázolás egyik lényegi pontját érintette, mivel filmes eszközökkel, vizuálisan próbálta elérni, hogy egy adott környezet hasonló benyomásokat keltsen a befogadóban, mint az ábrázoltakban. A film egyszerre „nagyon valóságos”, mégis álomszerű képsorai összetett hatást fejtenek ki: a lepusztultságot a környezeti zajok felerősítésével, az esetlegesség kiaknázásával képes megfosztani „anyagiságától”, és olyan különös időtlenséggel tölti meg, amely szinte megszünteti a hiányérzet relevanciáját. Grunwalsky kamerája lehetővé teszi, hogy a néző, az alkotói beavatkozás teljes tudatában, ne a nyomort „képmutató” módon közelebb hozó, ám valójában eltávolító rideg filmkép érzékiségében elmerülve, hanem valóban az általa feltárt összefüggések mentén szemlélődjön. Az *Anyaság* (bár időben épp a vizsgált korszak közepén helyezkedik el) többféle szempontból összegző mű. Egyesíti a Balázs Béla Stúdióban a dokumentarizmus mellett egyre jelentősebb szerepet játszó experimentalizmust és a szociológiai igényű valóságfeltárást. A választott tárgyhoz épp ezzel a módszerrel sikerül a lehető legközelebb férkőznie: a formai puritanizmus a mélyszegénység, a verbális kommunikáció kudarca pedig a társadalmi távolság elemzését segíti.

Összegzés

A Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmes irányzatából fejlődik ki a külföldi kritikusok által Budapesti Iskolának nevezett fikciós dokumentarizmus. Ezek a filmek – bár eltérő módszerekkel – a műhely alkotóitól kidolgozott szociológiai vonalon haladnak tovább, vállalva a társadalmi egyenlőtlenségek, a gazdasági, szociális problémák feltárását. Bizonyos alkotók számára addigi pályájuk tetőpontját is jelenti az újfajta megközelítés (Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978), egyes szerzőknél pedig az indulásban játszik meghatározó szerepet (Tarr Béla: *Családi tűzfészek*, 1977). A szegénységábrázolás szempontjából mindenképpen figyelmet érdemel az újfajta eljárás szerepe és következménye, ám értékelése túllép e tanulmány keretein.

Az elemzések alapján talán megalapozottnak látszik az a vélemény, hogy a hetvenes évek magyar filmművészetének stílusirányzatai között óriási szerepe volt a Balázs Béla Stúdió valóságfeltáró igényeinek. Ám az is valószínű, hogy

37 A tervezett filmhez gyűjtött anyag egy része, a felvett interjúk lejegyzett változata megjelent a *Filmkultúrában*. (Grunwalsky Ferenc: Adottságok és lehetőségek. Anyaggyűjtés egy tervezett filmhez, *Filmkultúra*, 1971/4. 92–117.)

38 Vársárhelyi Miklós: Világot teremteni a kamerával. Magnetofonbeszélgetés Grunwalsky Ferencsel, in Hernádi Gyula – Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem*, Magvető, Budapest, 1977, 333–370.



Anyaság



Családi tűzfészek

ezek az alkotások igen csekély társadalmi hatást fejthettek ki, hiszen egy részük igen szűk réteghez juthatott csak el. Elkészítésük ténye és körülményei azonban mindenképpen arról tanúskodnak, hogy bizonyos alkotói csoportok a Kádár-korszak ideológiai rendszerét *saját alapjának* aláásásával, a munkáshatalom megvalósulását kísérő anomáliák, köztük mindenekelőtt a társadalmi egyenlőtlenségek évtizedeken átívelő jelenségének megmutatásával igyekeztek leleplezni. Ezzel tagadhatatlanul felmutatták azt a példaértékű szolidaritást, amelyre a szegénység társadalmi megítélésében minden korszaknak ugyanolyan mértékben szüksége van.

A. Gergely András

A szubjektív dokumentarizmus antropológiája

„Ortodox” és „neológ” irányzatok a BBS valóság-interpretációiban

*„Az igazság nem a Szent Grál, amit el lehet nyerni,
hanem egy ingajarat, amely szakadatlanul ide-oda pendlizik
a megfigyelő és a megfigyelt, a tudomány és a valóság között.”
(Edgar Morin, 1962)*

A tévedés joga

A Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmjeit már a kezdetektől kritikusok, esztéták, szociológusok, műtörténészek elemezték, túl a politikus és depolitizáló szándékú bürokrátákon. A Stúdió sorsa, a keletkező művek históriája mindemellett kínálja a lehetőséget, hogy a kultúrakutatás kortárs felfogásmódjainak legfőbbikével, a kulturális antropológusok (társtudományoktól markánsan megkülönböztető) szemléletmódjával, a résztvevő *megfigyelés* kötelezettségének vállalásával összefüggésben szemlézzük őket. A Balázs Bélá-s filmek a legtöbb esetben nem igazán felelnek meg a kulturális antropológia belső szabályainak, normáinak, sőt e téren sokszor szinte értékelhetetlenek, vagy szigorú kritikát érdemelnek a korszak és a közfelfogások befolyásolóiként, értelmiségi (és nem csak értelmiségi) társadalmi körök megérintésének eszközeiként, noha épp emiatt lenne izgalmas belátni kultúraelméleti horizontjukat.

Igaz ugyan, hogy a BBS filmjeiről nem lehet „antropológiául”, a fogalom és a diszciplína belső kategóriáinak, a szaktudományt jellemző alapszabályok érvényesítésének megfelelően írni, viszont ezzel a mércével mérve, ezt a tudáshorizontot a filmekbe tükrözve meg lehet látni valamit, ami „antropológiául” hangzik. Nem könnyű ez, mert a „lógikkal” szemben a film hajlamosabb művészet lenni, s mert a filmesek nem kutatók, a kutatók pedig nem filmesek. Annyiban tehát az antropológia nézőpontjából nem jöhetnének szóba, hogy nem élnek *tartósan* a filmezett világban, ami elvben az antropológiai kutatás, megértés elemi szintje lenne, és többségük nem is kíván-próbál-tud *émikusan elbeszélni* sem. Vagyis nem okvetlenül azok hangján szólalnak meg, akikről a filmjeik készülnek, nem föltétlenül *funkcionalitásában* látják a megjelenített világokat, és többségük *nem holisztikusan* gondolkodik. Ehelyett szerzői opuszokban rögzítik társadalmi tapasztalataikat, ami persze nem kevés, sőt, mint ki fog derülni, a korismeret lenyomataként szinte pótolhatatlan. A BBS-dokufilmek, a köznapi vagy művés publicisztikától sem távolian, olykor azok helyett is, sokszor egyszerűen csak hatni, meghökkenteni, közölni akarnak (vagy éppen „tudományos alapokon” elbeszélni, ahogy azt a „szociológiai filmprogram” meghirdette), s nem dokumentációt gyártani egy lehetséges interpretációhoz, vagy a „20. század hangja” típusú emléanyag-gyűjtemény számára.

Az antropológiai filmek többnyire nem filmek, ha antropológiaiak, s nem antropológiaiak, ha filmek... – ez a kulturális antropológia vizuális ágának immár mintegy félszáz évvel ezelőtti megtapasztalt (alapvető) impressziója. Az áttekinteni remélt korszakban a magyar tudományosságnak csupán egészen kis, elvetélt közössége tartotta lehetséges szempontnak a komplex kultúrakutatás mint szaktudomány honosítását. A kulturális antropológia az MTA falai közt jelzős szerkezetként sem, de még a szakmai intézmények szótárában is csak elvétve létezett. Nem kérhető hát számon az alkotóktól, miért nem követték a kultúrakutatás tudományos útmutatásait, és miért nem használták eszköztárát, retorikáját, esztétikáját, holisztikus és émikus szemléletmódját stb. A helyzet az, hogy az antropológi-

¹ Ezekről lásd Bán Dávid, Horváth Réka vagy a *Vagabundus*-kötet egynémely írásának felfogásmódjait (Bán Dávid: Az antropológiai film, *Tabula*, 2003/6 (2) 327–331; Horváth Réka: A „valóság” megragadása és a „hiteles ábrázolás” kérdése az antropológiai filmekben, in Horváth Réka – A. Gergely András [szerk.]: *Szoft montázs. Elméleti közellátések az antropológiai filmhez*, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek, Budapest, 2004; Biczó Gábor [szerk.]: *Vagabundus. Tanulmányok a 60 éves Gulyás Gyula tiszteletére*, Miskolci Egyetem, Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék, Miskolc, 2004).

² Rokon kérdésekkel kapcsolatosan lásd még: Biczó (szerk.): *Vagabundus*, i. m.; Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál. Magyar néprajzi és antropológiai filmek szemléje*, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 2002; Füredi Zoltán (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, Dialektus Fesztivál, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 2004; A. Gergely András: A gesztus művészete egy elaknásított területen. A Gulyás-testvérek lágerfilmjéről, in Gulyás Gyula – Gulyás János (szerk.): *Törvénysértés nélkül...* Láng, Budapest, 1989, 146–153.

ai filmezés csupán az elmúlt egy évtizedben kezd fel-feltűnni magyar vizeken. Az a néhány mű azonban, amely az önlegitimáláson és egynémely strukturált alapelv lefektetésén túl már tudományos eredményeket, normarendet tudott felmutatni, még mindig ott tart, hogy a nyilvános megmértetkezéseken a lehetséges interpretációkat kell védelmeznie a merevebb elvárásrend vagy konvencionális kategorizálás ellenében.¹

A tudományokat ugyanis sokszor a markáns válaszok, megoldások, az antropológus kutatót viszont elsősorban a kérdések érdeklik, a válaszok pedig csak a következő, az interpretációk lehetséges sokféleségét is magukba foglaló kérdésekig vezető gyalogösvényt sejtetik. Az antropológiai film a filmiskolák vagy az antropológiai tanszékek hátsó szobáiban meghúzódva, még koránt sincs abban a helyzetben, hogy a „valóságfilmezés” legfőbb mércéje legyen, a BBS megannyi fajsúlyos produktumát pedig végképp lehetetlennek tűnik az antropológiai filmek katalógusába sorolni. Lévéen szó művészeti produktumokról és a korabeli szimbolikus beszédmódok egyik karakteres változatáról, amelynek az volt a megkülönböztető jegye, hogy nemcsak kérdezett, hanem választ is kívánt adni a társadalmi valóságról feltett (episztemológiai, közléseleméleti vagy mindennapi szerepmagatartásokat legitimáló) kérdésekre, itt még egy aspektus szóba jön: az *objektivitás*. Nem a filmké – ennek árnyaltabb mérlegelés tárgyának kell lennie –, hanem az *értékelés*. Ha a riport-, szocio-, vita- vagy portréfilmek nem készültek is antropológiai filmnek, a kultúrakutatás komplex felfogásának mérlegén még értékelhetők lennének. Ámde a nyolcvanas évek vagy a hetvenes–nyolcvanas évtizedforduló éppen a műalkotások terén sajátos morális normát állított fel e tekintetben, amelyben a csinos kis hazugságoknak valójában nem lehetett mentsége, inkább csak szégyene. Egy antropológus azonban, amennyiben tényleg szakmája a világkép-gyártás és a megértés közti utak keresgélése, nemigen szereti, ha objektivitást várnak el tőle. Pontosan tudja, hogy sem a megismerés, sem a közlés, sem a befogadás, sem a hírtérték, sem a kommunikatív folyamat más elemei nem tűrik a steril mérlegelést, de épp így a közlésbe rejtett (akár legapróbb) hazugságot vagy manipulációt sem. Problémafelvetésében azonban már csak azért sem lehetek kellőképpen „objektív” és távolságtartóan elidegenült, mert a tárgyalandó művek és alkotók esetében nem tagadható több szempontú „avatottságom”.² Számomra ugyanis a Gulyás-testvérek és Ember Judit vitathatatlanul mércét teremtő-sugárzó alkotásai szolgálnak összehasonlítási alapul minden korábbi és későbbi BBS-filmhez, mivel egészen másfajta nyíltsággal dolgoztak, mint a korszak egyéb dokumentációi. Nem is tehetnék úgy tehát, mintha elfogultság nélkül szemlélném a filmeket, alkotóikat, jelentéshordozó horizontjuk tágaságát vagy a befogadó/reflektáló közeg *attitűdjeit*. Az antropológus értékrendje sok tekintetben nemcsak hogy külső hatások révén alakul, hanem elsősorban ezekből kovácsolódik is össze, s a *megismerés határai* közötti átjárások okozta dilemmák közepette válik bensővé. A megismerhetőség határain belül (és a lehetséges tévedés jogának fenntartásával) szemlézem tehát a BBS dokufilmjeit – mégpedig nemcsak a korszakos teljesítmények iránti *elfogultság*, hanem az időhatárok közé sem szorítható élő múlt, az el nem törölhető hatások vállalásával.

Az antropológiai okoskodásnak, megismerő gondolkodásnak valóban elemei része a *résztevő megfigyelés* – ezért vállalom a magam részvételi jelenlétét, annak minden hiányosságával együtt. De a megismerést követő *émikus* nézőpont, a belülről nézés, a lényegi folyamatok látása és a percepció érzékenysége olyan

másik differencia specifikája e tudománynak, amely nélkül éppúgy nem létezne, mint a kitaró részvétel kötelezettsége nélkül. Az antropológus egy további másság-jegye a kultúra, a kulturális folyamatok, lenyomatok, diskurzusok és narratívák *komplex* mivoltának elfogadása, ami akár azt a lehetetlenséget is magába foglalja, hogy bármely tüneményről csak a maga egylényegűségében, egyediségében szólhasson. (A BBS meghirdette „szociológiai filmprogram” és számos egykori BBS-rendező későbbi pályája célul tűzte magának e komplexitás vállalását, de mindez inkább az irigylendő ideák, mint a megvalósult mozik szintjén maradt!) A hasonlóban a különbséget, s a különbözőekben az egyezéseket firtató nézőpont tehát akkor sem elhagyható, ha esztétikai produktumokról, vagy ha magatartásokról, művészeti világképekről, mentális univerzumokról vagy morális megnyilvánulásokról van szó.

Írásomban a megértés és a tisztánlátás felől az interpretációk horizontja, majd a reflektivitás terén át a lehetséges narratívák felé kalandozom el, és amire az olvasót invitálom, az a társadalmi valóságok és interpretációk filmantropológiai jelentéstartalmainak összegzése a kultúratudomány empirikus ága felől nézve, avagy a *lehetséges belátások önkényes víziója* néhány kulcsfilm kapcsán. Olyasmint tehát, amire egykoron (talán szinte egyes-egyedül a) BBS-filmek szerettek és olykor mertek is vállalkozni.

Vannak-e, voltak-e változások?

Változások akkor is vannak, ha Aczél elvtárs már nincs rájuk hatással. És még annál is inkább vannak, ha a BBS dokumentumfilmjeinek mintegy másfél-két évtizedes időszakában létrejött produktumokat tekintjük át. Sőt, változások akkor is voltak, mikor Gazdag Gyula és Ember Judit *A határozatát* (1972), Gulyásék *Vannak változások...* (1979) című filmjét, vagy Erdély Miklós *Verzióját* (1979) nem lehetett (nemhogy moziba vinni, de) látni sem éveken át, mert valami rejtjelezett tartalmuk lehetett az apparátus számára, amely kitartóan őrizte a presztízstromlással fenyegetett pártépitmény renoméját. Hiszen a BBS mint műhely, bármily zárt volt is a „termelői” oldalon, s bármily intim az értelmiségi holdudvarát tekintve, azon túl már kezdeteitől fogva a nyitás, a koraérett „glaznoszty” szellemiségével működött. Azazhogy: az épp akkor „nyitás”, a korabeli nyilvánosság véleményformálási gyakorlata már korántsem volt független sem a játékfilmes, sem a kísérleti dokumentumfilmes, cinéma directes vagy lírai dokufilmes hatásoktól, a híradós rutinok tudatos kerülésétől és az ismeretközli mozgókép didaktikusságának felülmúlásától mint szakmai normától, vagy a friss főiskolás nemzedék ráindulási hajlandóságától, témaparkjától, formanyelvi újító képességétől. Annyi mindenképpen kimondható, hogy a BBS alkotóinak sem volt egynemű és egyértelmű tudása arról, milyennek „kell” lennie a „társadalmi filmnek”, de a kísérletezés folytonos volt. Bán Róbert *Hajnal után sötétsége* (1961), az első BBS-mozik egyike, napilap-fotók képanyagának montázsára épül. Szabó István ugyanakkor született kísérleti filmje (*Variációk egy témára*, 1961) szinte „tézisfilm”. Sára Sándornak a következő évben (Gaál István kamerájával) készült dokumentumfilmje, a *Cigányok* (1962) Sára „forgatókönyvírói” alapozásával formálódik meg. A filmet a BBS katalógusa harminc év múltán tárgyyszerű hitelessége alapján „kínálja”, és mindmáig az „illusztratív dokumentumfilmezésen túllépő első dokumentumfilmjeink egyike”-ként forgalmazza. A háborús fotók alkalmazására vállalkozó Novák Márk-



Vannak változások

nál is hasonlóan a historikus legitimitású hitelesség felhasználása kap kiemelt szerepet mondanivalója megformálásakor (*Csendélet*, 1962), alig később pedig, '63-ban Elek Judit *Találkozása* is a filmnyelv és a valóság viszonyának franciás tanulmányozására vállalkozik, s noha „hiteles ábrázolást” tervez, filmje inkább formanyelvi kísérlet a *cinéma direct* hívei számára, mintsem „hiteles” sztori.

A BBS illetén hitelesség-kreatúrája tehát kezdettől a Stúdió homlokzatára van írva, normaként érvényesül, esztétikai (sőt, időszakonként hangsúlyosabban: etikai) elvárassá válik. Egyfajta „maguk teremtette hitelességről” van persze szó, amelyet a nagyjátékfilm mozipar nem tud/akar figyelembe venni egészen a nyolcvanas évek elejéig-közepéig, amikor legitimmé válik a nagyjátékfilm-stúdiók háttérében meghúzódó, némiképp támogatott, de financiálisan nemigen elkényeztetett Társulás Stúdió is. A korszak szociofilmjei nem titkoltan, sokkal inkább szinte programként kívánnak magyar valóság-leírasi (szociográfiai) és szociológiai (vagyis nem-művészeti) horizontot átfogni. A BBS dokumentumfilmjeinek legalapvetőbb eltérését, a „valóság láttatásának” narratíváit, s ezen belül különösen a szerzői életművek egészét abban a megkülönböztetésben lehet karakteresen megragadni, ahogyan az idővel bánnak, amiként és amiért az időről gondolkodnak. Ebben a Gulyás-páros és Ember Judit tér el a legzordabban a többiekől, s valamely mértékben Gazdag Gyula is. Az említettek nemcsak a „tovább élő történelem” kritikai felhangjainak, hanem a „folyamatos jelen” szociografikus méltóságának vállalásával is elsősorban maguknak a megszólalóknak a szavait, az irántuk érzett tiszteletet, elismerést, magyarán az *emberi sors* méltatlanságai iránti alázatot emelik műfajuk és filmes interpretációik fókuszába. Az elbeszélő történelmet, a perszonális narratívát és a morális fenséget, továbbá azt a retorikát, amely a messzi ókor óta a legeredendőbb és legmélyebb műalkotásokat kreálta. Ez a „kreálmány”, a *létező valóság mint permanens konstrukum*, olyan sodrással van jelen filmjeik atmoszférájában és képsoraik személyességében, ami minden más, akár pompázatos, akár csalafinta, akár „leleplező”, akár „kibeszélő” típusú BBS-filmtől formailag is, tartalmilag pedig még inkább eltérővé, de épp ennek révén egyértelműen meghatározhatóvá teszi őket. A „valóságfilmmezést” effajta (Gulyás Gyula kifejezésével) *mikrorealista* dimenzióban végző filmkészítő szinte eleve vállalja – mert vállalni kénytelen – a „másodosztályúság” bélyegét a nagyjátékfilmekhez képest, s ha ezután bármit piacra visz is a termékeiből, azt csakis azért és úgy teheti, hogy ne próbáljon megfelelni a vélt vagy valódi funkcionális analfabetizmusnak, amely a filmnézés terén (a televízió betolakodásával párhuzamosan) egyre inkább uralkodóvá válik. A „művészség” kontra „hitelesség” tehát a „munkamegosztás” egyik válfaja lesz a hetvenes-nyolcvanas évtizedfordulón, s a „kibeszélő” típusú filmzés már mint eredményeire, előzményeire tekint vissza az *elbeszélő filmmel* szembeni stratégiákban. Így alakul ki talán az a vitathatatlan kontraszt, amely szerint aki művészkedni akar, az menjen játékfilmstúdióba, aki meg igazat akar mondani, az a BBS-ben keresse a lehetőségeit!

Egyébiránt a filmes társadalomismereti érdeklődés a legteljesebb (bár fölötébb ellentmondásos) összhangot mutatja a kor empirikus szociológiai ismeretanyagával, a társadalom szegmenseinek elemzésére vállalkozó, esetleíró, portrékban fogalmazó felfogásaival és ennek történeti előképeivel, a „Magyarország felfedezése” egykori és aktuális szociográfiai mozgalmával is. Korántsem véletlen, hogy a Gazdag-Ember-féle *A határhoz* a maga eseti, egyedi jellegével szinte visszaköszön Erdélyi János-Zsigmond Dezső *Ez zárkózott ügyében* (1986),



Ez zárkózott ügy

ahol a gyöngyöshalászi tanácselnök menesztése válik hasonlóan „népharagot” kiváltó sztorivá, mint tizenöt évvel korábban a felcsúti tsz-elnök „visszahívása” a járási hatóság által és a közvélemény lesöprésével. A „népélet-leírás” mint szocio-gráfia kitaróan használt jelző például Gulyásék műveire, akik a magyar gondolkodástörténeti hagyományban kivételes presztízzsel rendelkező klasszikusokra utalva folytonosan „filmszociográfiát” írnak a hosszú-dokumentumfilm műfajának meghatározásaként.

Mikor – az antropológiai filmzés *totalitás-igényét* filmekben tesztelve – már senki nem akarja összekeverni a művészfilmek forgatókönyvben megírt valóságvilágát a dokumentum- vagy szociofilmekével, talán akkortól lehet a néprajzi filmzés szakszerűségét és szimpla leíró jellegét megkülönböztetni a „társadalmi tematikákat” feldolgozó filmesek és filmek körétől. Noha a totalitás-igény ettől még egyiknél sem károsodik, a dokumentumfilm és a játékfilm alkotók közötti eltérés nyilvánvalóvá válik az üzenet célja, tartalma, közlési módja és társadalmi hatása terén. Ennek a súlyosabb, külső sodrásnak azonban sem a filmek, sem a befogadási rítusok, sem az alkotói életutak nem tudnak, és sokszor nem is akarnak megfelelni, nemegyszer pedig még az alkotói korszakok váltakozása közben is változatlan összképet őriznek meg a műfajcsoport képviselőiről, ahogyan ez a BBS múltjában is gyakran előfordult.

A szakmai befogadó rítusok számosak, de az antropológiai gondolkodásnak, értékrendnek is minimum két alapfelfogása létezik, egymással több-kevesebb harmóniában. Az egyik felfogás azt tartja „antropológiainak”, ami *tárgyát* (témáját), *alanyait* (szereplőit), *helyszínét* (terepét vagy a „benszüllötték világát”), *feltárásmódját* (módszertanát, eszközrendszerét) tekintve beleillik a szaktudomány bevált értékrendszerébe, s annak megfeleltethetően értékelhető is – ilyen film lenne mondjuk Ember Judit *Pócsperitje* (1982), *Tantörténete* (1976), vagy Gulyásék domaházi és láger-filmjei. A másik nézet azt is „antropológiainak” tekinti, amely bármilyen tárgykört feldolgozva, bármely helyszínen, lényegében bármilyen metodikával képes létrehozni valamit, ugyanis ezt a *tüneményt és magát a folyamatot is lehet antropológiai értékeléssel leírni*. Ez a felfogás tehát elvben mindegyik BBS-filmre érvényesíthető lenne.³ Jelen esetben viszont a kétféle mértékegység többször is összefonódik: a nem antropológiai filmeket is lehet antropológiailag értelmezni, s azokat úgyszintén, amelyek minden ízükben hordozzák az *antropológiai megismerési módot és értékrendet*. Rövidebben: a filmanropológia az antropológiai filmekkel éppúgy birkózik, mint a dokumentum- vagy néprajzi filmekkel, az útleíró vagy szituációs (rendezett) dokumentumfilmekkel, de maguk az antropológusok (sőt: filmanropológusok!) sem mindenben egyeznek meg a témakör, feldolgozás, narráció, jelenetelés, világítás, hangfelvétel, vágás, plánozás, kameraállások stb. eszköztárának jelentőségét és jelentését, eltéréseit és mintáit tekintve.⁴ Még kevésbé a történetek értelmét, mögöttes és jelképes jelentéstartalmait, kihangsúlyait, olvasatait és „intertextualitásait” illetően!

A BBS „antropológiáját” mérlegelve tehát nem túlzás az első körben sommásan annyit kijelenteni, hogy ezek szándékuk vagy készítőik felkészültsége alapján *nem lehetnének antropológiai filmek* (még ha részben talán azok is). Az antropológiai film korai történetében viszont, amikor „érintetlen” őslakossággal készítettek felvételeket, még egyértelműbb volt, kinek a kezében volt kamera, ki honnan nézett, a gép mögül-e vagy az ábrázolt közösség felől, s kinek készítette vagy vitte el az elkészült dokumentációt, kinek kezén maradt: a helyieknek, vagy netán

³ Egy harmadik verzióban antropológiai film az, amit antropológusok készítenek... – de ezzel, s a kiemelten szerzőcentrikus alapállással számolva itt hagyhatnám abba a BBS opuszainak szemlészését! Lásd még Thomka Beáta: *Képi időszervezetek*, in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, Kijárát, Budapest, 1998, 7–17.

⁴ Lásd erről Füredi – Gergely – Komlósi (szerk.): *Dialektus Fesztivál*, i. m.; Östör Ákos: *Az etnográfus tudása. Terepmunka kamerával és jegyzetfüzettel Nyugat-Bengálban, Tabula*, 2000/4, (2); Östör Ákos: *Ott lenni, megérteni, ábrázolni – indiai terepek*. Előadás a Néprajzi Múzeum „Antropológusok – nemcsak antropológusoknak” sorozatában, A *Másik* című kiállítás programjaként, 2009. január 15.; Füredi Zoltán (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, i. m.; Heltai Gyöngyi: *Etnográfiai filmfesztivál*, Párizs, 1995, MTA PTI Etnoregionális Dokumentum-füzetek 2. Budapest, 1997; Heltai Gyöngyi: *Tendenciák a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban, Tabula*, 1998/1. (1–2) 106–129; Heltai Gyöngyi: 2002 *Dialektus kísérlet*, Néprajzi Múzeum, Budapest, *Tabula*, 2002/5. (1); Bán Dávid: *Az antropológiai film*, i. m. 327–331.; MacDougall, David: *A megfigyelő filmén túl*, in Füredi Zoltán (szerk.): *A valóság filmjei*, i. m. 61–74.; Worth, S. – Adair, J.: *Navajo Filmmakers. American Anthropologist*, 1970/1, 9–34. Magyarul: Navajo filmesek, in Horányi Örsé (szerk.): *Montázs, Tömegkommunikációs Kutatóközpont*, Budapest, 1977, 271–324.

valamely piaci közvetítőnek (akadémiának, folyóiratoknak, konferenciáknak, kiadványoknak, tévé-társaságoknak). A második világháború után a helyzet alapjaiban megváltozott. Egyrészt sok helyütt megtiltották az antropológusoknak a helyi vagy bennszülött lakosság kutatását, a filmeknek pedig a forgatást. Másrészt arra is sokan rájöttek, hogy a társadalmi problémák párhuzamai mentén saját kultúrájukban és lakóhelyükön is meglik ugyanazokat az „egzotikus” kérdéseket, főleg tehát annyit utazni és költekezni. Harmadrészt pedig a paradigmát erősítette a volt gyarmati népek új antropológus és filmes nemzedékének megjelenése, amelynek adottsága hitelesség dolgában nem volt összemérhető a távolról jött érdeklődőkével, a nyelvtudás és helyi kultúraismeret nélküli értelmiségi vállalkozókéval. A bennszülöttek szemüvegén átnézve sem volt vitatható, ki beszél el az „igazabbat”, a hitelesebbet, a „nekik maguknak szólót”, s kik „szállnak el” a verbális és vizuális poézis csak euro-amerikai tájakon ismeretes belső szférájába, magukkal hurcolva a kreált vagy szimbolizációval megragadott „egzotikumot”.⁵

A BBS „antropológiáját” tehát elsősorban azok írhatnák meg a hagyományos diskurzuson belül, akik egyrészt filmesek, BBS-tagok, antropológusok, s még ez esetben is mutatkoznak interpretációs ellentétek az ortodox és neológ dokumentaristák között, lennének a narratívákban megmutatkozó, korszakos vagy korszályi eltérések, belátási horizont-különbségek. Továbbá az értelmezés és értékelés (klasszifikálás) még ekkor sem válna függetlenné attól, amit a néprajzi filmek készítői vagy a társadalmi érzékenységgű szociológusok, pszichológusok, drámapedagógusok, a szociográfia-írással szakosodott értelmiségiek hasonlóan vagy másként beszélőnek el. A diskurzus-mező tehát tetszőlegesen mozgatható, ami nem kedvez a bemozdulásos életlenséget elkerülni vágyóknak. Viszont éppen ezért a film is az – ahogy Clifford Geertz megfogalmazta – „elmosódott műfajok” egyike lett, de erre még visszatérek.

A bemozduló élesség vagy az elmozduló értelmezési tartomány csupán megnehezíti, de nem teszi szükségtelenné a kérdést, hogy ugyanis a BBS alkotói közül kik „beszéltek” az antropológiai olvasatra kiválasztott dokumentumfilmek révén, kikkel „mondatták el” közlendőiket, s kikhez szóltak ezen a módon. Kiknek szólt, mondjuk, a *Vannak változások* markáns közlésmódja, a *Tantörténet* vagy a *Ne sápadj!* (1982) tudósítása, kiket érhetett el az alkotó, miként lehetett jelen a szereplő, és hogyan hatott az egész magára a nézőre? E háromoldalú jelenlét egyeztetési folyamata nélkül hiába becsüli sokra a szakmai közvélemény Gazdag Gyula és Ember Judit *A határozatát*, ha a nézők például vagy nem érzékelik a határozathozók pártos otrombaságát, vagy egyáltalán nem is találkoznak a probléma ilyen megfogalmazásával, tehát a maguk módján akár „teljesen normálisan cselekvőnek” vagy károsnak, kényszerűnek vagy otrombának ítélik a szereplőket és az eljárásmodot. (A direkt demokrácia formalitásait és a szocialista típusú tsz-demokrácia működésképtelenségét egyaránt ki lehetett olvasni a filmből, amelyet 1972-es elkészülését követően több mint tíz évig hibernáltak. Más olvasatokban a film talán túl sokat mondott „ki”). Ez a „kibeszélő” típusú interpretáció a legtöbb korabeli „társadalmi érzékenységgű filmre” érvényes, mintha a mozi eszközeivel ezek is a korszak divatosá vált tudásterületét, a „leleplező” műfajt képviselnék (ma ezt „tényfeltáró publicisztikának” nevezik). Már maga a leleplezésre kiemelt szituáció is leleplezi pedig a filmkészítő közlő-leíró szándékát!



A határozat

Az antropológiai olvasat tehát nem tudja vállalni a korszakos esztétikai harmóniák szabályrendszerének átvételét, ahogyan az emberek közötti, közösségi normákat vagy szabályokat megsértők elleni ágálást sem – ezt a kényes munkát a publicisztikai műfajokra és a pártbizottságokra, a riportfilmekre vagy magukra a nézőkre hagyja. Az antropológust ebben a helyzetben a film elkészülte, „üzenete”, „társadalmi befolyásoló szándéka” vagy a keményvonalas pártemberek inherens sötétsége egyaránt és egyként érdekli, nem kíván „igazságot tenni”, mérleget vonni, közéleti buzgalomra felbujtó akciókhoz csatlakozni, vagy épp az „igazság” szókimondó sugárzásáért rajongani. A *határozat* elsődleges üzenetként kódolt „na, hát látod, így mennek itt a dógok!” tanulság nyilvánvalóan nem a kutatót fogja mozgásba hozni, hanem a felszínes olvasatokat pártoló, esetleg az elkötelezett, kárvallott, kiszorított vagy bekebelezett személyiségre hat, netán a pártaktivistára, aki a maga vonalas módján hajlamos elfogadni, hogy a világban minden szép és jó, de „vannak még hiányosságok!”, vagy „hát bizony, a szocialista demokrácia fejlesztéséért még sokat kell tennünk!”

Ez a hely nem kifejezetten alkalmas a Gazdag-filmek retorikai és narratív esztétikai értékelésének elvégzésére – ez túl messzire vezetne. De fontos, hogy éppen Gazdag az egyik vagy első, vagy legfőbb útmutató abban, hogy nem minősít. Schirilla-portréja (Hosszú *futásodra mindig számíthatunk*, 1968) fahrttal és büfé-jelenettel együtt is az „extrém” vállalkozásba fogó, nyakas és teljesítményorientációjával a korabeli világból szinte anti-politikusan kilógó személyiséget járja körül, mintegy átvéve, empátiásan lekövetve a versenyzés és a mellőzöttség dimenziói közt magányosan küzdőt, és sugározva-sugallva az „ezeknek itten nem érdemes még futni sem!” korszakos politikai élményét. Ez a produkció is, mint a korai BBS-filmek többsége, arra a feladatra vállalkozik, hogy „nézhető mozi” csinál a hétköznapi valóságból. A BBS első korszakában (miként ezt Gulyás Gyula a *Pergő képekben* elmondja) filmklub-jellegű, a vetítésre orientált résztvevőket szórakoztatja, a filmek szinte belterjesen nekik szólnak, s valójában alig-alig férhetnek bele a korabeli mozi- (forgalmazási minősítő) rendszerbe, függetlenül attól, hogy játék- vagy dokumentum-, rövid- vagy extra műsoridőt kívánó, egy- vagy sokszereplős-e a filmek (mint a második korszakban). A távolságtartó, mégis intim, hűvös, ám emberléptékű, szikáran leíró, de emellett beleérzően elfogadó kompozíciós rend – s ez szinte a legtöbb Gazdag-, Ember Judit- és Gulyás-filmre érvényes, érdekes módon azonban egészen másképp, mint a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió akkori, megtűrt vagy nagyra becsült dokumentumfilmjei esetében – eltér a korabeli „kisfilmek” műfaji sajátosságaitól. S itt nem takaríthatom meg, hogy a BBS szóbanforgó filmjeit igen röviden, de összehasonlító kontextusba emeljem, éppen azért, mert e „kívülálló/belül lévő” felfogásmód szinte vertovai sajátossága a film eszköztárának, formanyelvének, ami hasonló, de speciális eredményt hordozó filmes elbeszélői didaktika használatára készítette az alkotókat. Ez volt a korszak kommunikatív modellje, vagy a modellek egyike, a „másként beszélés” eszköze, formanyelve, narratív normája.

A filmes beszédmódok között a dokumentarista közléshelyzet furcsasága csak akkor jelentkezik igazán, midőn a filmek moziba, filmklubba kerülnek, s mintegy kiválasztják a maguk nézőit, hódolóit is. Néző nélkül semmit nem érdemes mondani a BBS filmterméséről, ahogy marginális helyzetéről, megértő- vagy beleérző-készségről sem. A BBS legkorábbi korszakában a frissen végzett főiskolások



Hosszú futásodra mindig számíthatunk

6 Erről és a mentális atmoszféráról a történeti háttér vázolásával együtt lásd e kötetben Hammer Ferenc, Pócsik Andrea és K. Horváth Zsolt írásait.

7 Atkinson, Paul: A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja, in Thomka Beáta – N. Kovács Tímea (szerk.): *Narratívák 3*, Kijárat, Budapest, 1999, 121–194; Bruner, Edward M.: Az etnográfia mint narratíva, in uo. 181–196; Clifford, James: Az etnográfiai allegóriáról, in uo. 151–179; Imdahl, Max: Gondolatok a kép identitásáról, *Athenaeum I.* 1993/4. 112–140; Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books Inc., New York, 1983; Maquet, Jacques: *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*, Csokonai, Debrecen, 2003; Morin, Edgar: Préface, Luc de Heusch *The cinema and social science – a survey of ethnographic and sociological films, Reports and Papers in the Social Sciences 16*, No 4–6., Paris, UNESCO, 1962, 4.

debütálásának helyszíne kívánt lenni. A megtörtént státuszváltozások és a cserélődő alkotógárda viszont a hatvanas évek végétől már a „tudományos igénnyel” vállalt közlésmódot, a korszak nyelvén szólva „a történelmi valóságot” szociológiai tudatossággal óhajtotta kiegészíteni.⁶ A tényleges kontrasztot azonban az jelenti, milyen viszonyban voltak e BBS-filmek a kor nézőivel, kiknek készültek (attól függetlenül, de azt nem feledve, hogy elkészülésük után azonnal betiltották, vagy legalább házi vetítésre engedték-e őket). Az alkotói film – még inkább, ha dokumentarista – a befogadó közeg érzékenységtől, reflexióitól függ, s erről sajnos ritkán vallanak maguk az alkotók is. A kérdés csak az, miként lehet a nézői oldalt bekapcsolni ebbe a felvezetésbe, s lehet-e egyáltalán, ha például *A határozat* (és más betiltott, nyilvánosság elől dobozba zárt Gazdag- és Gulyás-filmek) nem is kaphatták meg a kortárs elismerést vagy társadalmi kritikát, mivel évtizeddel későbbi bemutatásukat a helyzet meghaladottsága részben indifferenssé, kritikai attitűdjüket pedig „okafogyottá” tette? Ettől persze *A határozat* még megmaradt egy (vagy több) Balázs Béla-s nemzedék alapfilmjének, noha hiányzott mögüle a harmadik pillér, a társadalmi megértés és reflexivitás tartománya. Ne feledjük, hogy a néhány tucatnyi tagot számláló BBS körül a „valóságfilmeket” konstruáló filmes és tévés nagyipar, az amatőr-, tudományos-, híradó- és riportfilmek közlők és befogadók kiterjedt közege volt jelen, nem is beszélve azokról, akik a BBS-ből „átléptek” a professzionális filmgyári üzemmódba (Sára, Gaál, Huszárik, Kósa, Kézdi-Kovács, Elek, Dárday-Szalai, Vitézy, Grunwalsky, Mihályfy, Tényi, Szobolits stb.).

A BBS hetvenes évektől kezdődő mintegy másfél évtizede kevés olyan produkciót hozott létre, amelyet „antropológiául” is lehet mérni. Igaz, végül is nem úgy készült, nem azt vállalta, hanem „valóságfeltárást”, társadalomismeretet, „felrázást”, életforma-lenyomatot, „a valóság képi analízisét”, a tények mellett a folyamatok, konfliktusok bemutatását stb. Ugyanakkor ennek az antropológiai nézőpontnak Gazdag, Ember Judit és Gulyásék filmjei sok tekintetben teljességgel meg tud(ná)nak felelni. Az egyetlen, s talán mind a négyükre érvényes állítás az lehet, hogy a rendezők szereptudata, a filmek „vállalása” olyan értelmiségi modellet követ, amelyről ma már az a kérdés is felmerülhet, hogy jelen volt-e egyáltalán, akkoriban viszont vízvázlasztó szerepet töltött be a másfajta szemléletmódokhoz, interpretációkhoz képest.

Ez a felvilágosító típusú értelmiségi magatartás – a kimondás bátorsága, a „helyettük” vagy „őértük szövegek”, „belőlük hangzik” elő mindez, „ők adják szavaim”, „ők fogják tollamat” stb. – régi dilemmája az antropológiai interpretálásnak. Az interpretációk időbeli érvényessége egyfelől, a *kontextuális* hatás másfelől egyaránt gazdagon tematizált problémakör a közelmúlt évtizedek antropológiaelméletében. A megfogalmazott dilemmák és a kínáló válaszok testes köteteket töltenek meg, felidézésük itt és most még a viták lényegét illetően sem indokolható. Mindezekből annyit szeretnék csupán kiemelni, hogy változások nemcsak voltak, vannak is, mind a társadalomban, mind a róla alkotott konstruktumok terén, a társadalmi önkép és önreflexió olyan szintjein, mint a történeti kontinuitás, az időiség ideiglenessége, az interpretációk „szerzőisége”, a direkt beszédet helyettesítő kontrasztos képiség, a textusok mellett/előtt/mögött felremlő kontextusok, szövegösszefüggések és tartalmi harmóniak kérdése. A James Clifford, Clifford Geertz, Victor W. Turner és mások gerjesztette viták,⁷ amelyek a „tolmácsolás”, „fordítás”, eredetiség, szerzői és szövegkezelési eljárások kérdéseiig tárgyják az antropológus szerepének és határainak problematikáját, nem-

csak úgy akadtak el egy ideig a fenomenológiai és objektivisták megértésmódoknál, hogy a bennszülött szerepét kezdték tisztázni az antropológus szereptudatának kritikája mentén,⁸ hanem – s ez épp a dokumentumfilmzés szempontjából elementárisan fontos – az émikus és étikus belátások jogosultságáig vezették az alapkérdések lehetséges konszenzusát.⁹ Mai felfogásban a BBS hetvenes–nyolcvanas évekbeli dokumentumfilmjei csak akkor kerülhetnének antropológiai kontextusba, ha mint „nyersanyagot”, mint textust éppen a kontextus, a szövegösszefüggések és jelentéshorizontok közegében értelmeznénk őket. Ehhez pedig lényegében az összes film, a teljes alkotógárda kellene, a reflexív totalitás egyéb komponenseiről nem is beszélve – erre pedig e helyütt akkor sem vállalkozhatnánk, ha képes lennének mindezt átfogni.

Gulyásék példaként ide emelt filmje, a *Vannak változások (Penészek, 1968–78)* nemcsak arról árulkodik, hogy a szatmári vidéken ártatlanok tömege fulladozik a mélynyomor por- és sártengerében, miközben olykor feltűnik ott hűség, drámaíró, tanító, lelkipásztor, rádióriporter vagy akár szociológus is, aki egykedvűen végigpásztáz a tájon, és konstatálja, hogy itt megrekedt a középkor. A derűs szocializmus építésének reform-ittas korszakában ez nemcsak ellenbeszéd vagy anti-politika volt, de filmdrámái üzenet is Gulyásék kamerájának felkiáltójeleivel. A film a változások folytonosságának lekövetésével, filmes állapotrajzával leginkább azt sugallja, hogy a változások még mélyebbre húzták a penészeket abban a mocsárban, ahonnan remény sincs a kijutásra – ugyanakkor mindez az épp „őmiattuk” arra csáborgó értelmiségieknek módot ad a sajnálkozó rokonszenvre és a beleérző szolidaritásra is. A Nap újra feljön, majd ismét lemegy, az együttérzés halványodik, az állapotok maradnak a régiek, csak az értelmiségi szereptudatba font impresszióval meg a tehetetlenség élményével bővülnek. Mindebből azonban a penészeket aligha élhetik át az értelmiségi szerepfelfogás változását! Épp a Gulyásék eredeti amatőrfilmes felvételei (*Valóság – síppal, dobbal vagy tűzön, vízen át*) révén a filmbe emelt kontraszt mutatja, hogy 1968 tavasza óta mennyi változás ment végbe a penészeki valóságban. Ez a válgás-dramaturgiájában is érzékenyen elkülönített felvételsor egyúttal a filmkészítők változását is mutatja. Gulyásék oeuvre-je azért is lehet antropológiai, mert ez az *önreflexív* szint is mindig ott van a filmjeikben, mert mindig hosszú évek, olykor (sokszor!) évtizedek átírása is zajlik a kérdező és a kérdezett viszonyát filmezve, s az egykori kérdéseket nemcsak ismételten fölidézik, hanem azokra újabb válaszokat is keresnek. A BBS-ben talán senki másnál nincs annyi önreflexió a filmekbe szöve (még Ember Juditnál sem), mint Gulyásék penészeki, nagygéci, domaházi, széki és más felvételein. A film születésének évtizede alatt (1968–1978) a maguk hatvannyolcas „elforradalmát” megkésve átélő értelmiségiek közmorálját fenntartó minőség jelent meg ebben a penészeki leírásban, amely nemcsak a lét-határ alattiak identitását volt képes kifejezni, hanem arra is felhívta a figyelmet: attól, hogy budapesti művészek vagy kutatók elkapott pillantást vetnek a megszeppent és kiszolgáltatott szabolcsi öregekre, még mit sem változik a definiálhatatlan lét nyomorúsága. Képes volt ez a film úgy besodorni a nézőt a penészeki miliőbe és problematikába, hogy aki a vetítésről „tisztán” tudott kijönni, az nem is érző ember, hanem inkább politikai csinovnyik volt. Utóbbiak be is tiltották, nagyjából egy évtizedre hibernálták a penészeki *filmszociográfiát*, egészen pontosan érzékelve, hogy a filmben elhangzó szövegek épp a maguk kontextusaiban válnak őrijtővé, a rájuk fókuszált értelmiségi sajnálkozás pedig éppen ebben a ref-

8 Geertz: *Az értelmezés hatalma*, i. m. 200–216; A. Gergely András: *Közelítések az etnofilmhez. Retusált ósiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság*, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek, Budapest, 1996.

9 Geertz, Clifford: A tények után. *Magyar Lettre International*, 1995/18, 26–29; Horváth Réka: A „valóság” megragadása és a „hiteles ábrázolás” kérdése az antropológiai filmekben, in Horváth Réka – A. Gergely András (szerk.): *Szólt montázs*, i. m.; Imdahl: *Gondolatok a kép identitásáról*, i. m. 112–140; A. Gergely András: *Azért a kép az úr... A 60 éves Gulyás János tiszteletére, Kultúra és Közösség*, 2007/1, 105–107.

lektálni alig képes közegben lesz drámaivá, amely nem képes a változások előidézésére, olykor a tudomásul vételére sem.

Ami a penészszeleki anyagban az antropológia „étikus vagy émikus” vitája (kissé egyszerűen leírva, belülnézeti és kívülnézeti, avagy külsődleges-alaki és átélhető-tartalmi dimenziója), az éppen Penészszeleken válik többé, mint az interpretáció lehetősége és kényszere. Úgymond: ha ezt láttuk, el kell beszélni, mert mindenkinek tudnia kell róla! De mert semmi sem olyan egyszerű és pillanatképpen rögzíthető a történő történelemből és a „változó világból” (ez volt a film eredeti címe), időközben a filmbeli szereplők élethelyzete, elbeszélésmódja, s a filmkészítők mindezen változásokhoz való viszonya is átalakult. Az *interpretációk interpretációja* folyik tehát, és erre a teljesítményre a BBS szociofilmesei közül nem túl sokan voltak képesek, de a tágabb dokumentum-műfajban sem könnyű felfedezni a közvetlen történetmesélés olyan mély frekvenciáit, amelyek megközelítenék a Gulyásék megalkotta reflexiók szintjét.¹⁰

Mai olvasatban mind a filmvita, a *Vannak változások* körül kialakult rokonszenvedudvar, mind az értelmiségi szereptudat akkori minőségei súlyos kérdéseket vetnek föl a lehetséges interpretációk számára. Például hogy kik és mit vállaltak a film nyomán, kik nézték karosszékéből a penészszeleki nyomor elviselhetetlenségét, kik próbáltak tenni bármit is további Penészszelek-típusú falvakért, kik értelmezték utána már saját feladatuként a cselekvés morális felelősségét, kik elégedtek meg azzal, hogy feldolgozva-elbeszélve látták a valóságképletet, s oldották föl a mozi-élmény katarziséban a maguk tehetetlenségét, kik fogtak hasonló „penészszelek” feltárásához. Mindez úgy és azért kérdés, mert a hetvenes-nyolcvanas évtizedváltás dokumentatív műfajaiban számos variációban fordul elő a változó falu, megsohasodik a filmes érdeklődés is az átalakuló társadalom, a szociológiai interpretációk iránt... – de alig néhányra jellemző az a feladattudatos részvétel, amely megkívántatik. Gulyásék morális vállalása azonban a nyolcvanas évtizedben is kitartóan következetes volt. A kultúrakutatás akkoriban még a konvenciók nélküli etikai kódex mentén zajlott. Kevesen érezték át felelősségüket a feltárt valóság felmutatását követően, s még kevesebben voltak, akikben öt vagy tíz év múltán is tovább éltek a súlyos kérdések, ezért visszatértek a helyszínre, konfrontálódtak a látni- és tudnivalókkal, s újra meg újra a maguk nyilvánossága elé vitték a kihívások téziseit, feladatait. A kultúrakutatásnak ez a kritikai ága, amelynek szakirodalma csak részben, leginkább folyóirat-cikkek vagy könyvrészletek révén jutott el a hazai dokumentumfilmekhez is, szinte csak a Gulyás-fivérek életművében található meg. A kritikai szociológia (amelyre ők is érzékenyek) hazai fellendülése sokféle érdeklődést hozott,¹¹ viszont roppant ritkán esett meg, hogy a kutatók visszatértek egykori terepükre. Az itt említett filmek és filmes magatartások között Gulyásék kapcsán ezért a *kontinuus érdeklődés mint morális érték* fontosságát kell kiemelni. Egy másfajta, de az értelmiségi morál- és mentaltörténetben ugyancsak kivételes szintet ért el Ember Judit. Ez a kutatás- és szemléletalakító következetesség olyan inherens etikai kódexformává állt össze a BBS-ben, hogy a korszak más dokumentumfilmesei (Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió, Népszerű-tudományos és Ismeretterjesztő Filmstúdió, televíziós stúdiók és szerkesztőségek, Néprajzi Múzeum, vidéki amatőrfilmes stúdiók képviselői) ennek követésére már nem vállalkozhattak. Gulyásék *Vannak változások*-filmje ugyanak-

kor a korszak társadalomismereti „kötelező irodalmához” tartozott, és a valóságábrázolás példaértékű műveként jelent meg nemcsak a korszak humán értelmisége – pl. Juhász Pál vagy Márkus István, Konrád György vagy Horváth Iván –, hanem a későbbi évtizedek reflexív közösségei számára is. A film feltáró szemlélete hasonló presztízsű művekben folytatódott (*Domaházi hegyek között*, 1978–79; *Ne sápadj!*). A *Ne sápadj!* Medve Alfonz parasztpolgári sorsalakulásának krónikája, amelyre szakirodalomként is szoktak hivatkozni a néprajzi és társadalomtörténeti források között, ha belülről megismerni mégoly kevesen próbálták is. Utólagos interpretációkban még az a vád is felmerült, hogy a domaházi gazda jó pénzt keresett a filmesek „megvezetésével”, mert mesterséges szituációkba vitte bele őket, eljátszotta nekik a paraszt-sztár figuráját. Erre azért érdemes kitérni, mert Medve Alfonz ezt önreflexíven vállalta már a forgatás közben is („Reagen sztár volt és elnök lett, én elnök voltam és most sztár lettem...”), ugyanakkor mégiscsak munkaideje javát áldozta a forgatásokra, miközben azért sztárként nem gazdagodhatott meg... (A magyar filmek közül kevesen, a dokumentumfilmek közül még kevesebben lettek gazdaggá, a „balázsbelások” meg szinte csak ráfizettek a filmjeikre, az életvitel-szerű forgatási és összeállítási folyamatokra, vágásra, labormunkákra, albumkészítésre, a film utólagos forgalmazására, vidéki vetítésére). Gulyásék közben sem a mestermű elkészülését követő alkotói szabadságon voltak a *Ne sápadj!* sikerét követően, hanem új témákat hajtottak fel, forgatókönyvekkel kísérleteztek (Tömörkény-novellák feldolgozásával, erdélyi terepszemlékkel), belekezdték Kallós Zoltán kísérésébe (utóbb ebből készült a *Balladák filmje I-II.*, 1983–90), az első világháború még élő szemtanúinak és bakáinak földérítésébe (*Én is jártam Isonzónál*, 1982–86), a hortobágyi kitelepítések feltárásába (*Törvénysértés nélkül*, 1982–88), nem sokkal később pedig a dudari Gulág-jártak filmes megörökítésébe (*Málenkij robot*, 1987–89) és így tovább. A filmek mögötti vállalás, elméleti iskolázottság, történeti és levéltári felkészülés, terepszemlék és forgatások, évekig elhúzóódó utómunkálatok munkás hétköznapi soha nem kerülnek a mérlegre, ahol egyes filmek vagy fesztiválsikerek nominális mutatói válnak lényegessé. Akinek viszont léte a filmezés, annak a jelenlét kényszere mindig kínzóbb, mint a cenzorok szigora, a megismerés belső dimenziói mindig fontosabbak, mint a feltételek szorítása, a filmből kimaradt világ is sajnos mindig drámaibb, mint képi lenyomatának szekvenciái. Ahogy a *Törvénysértés nélkül* filmszociográfia dokumentumait tartalmazó kötetben ajánlás helyett Gulyásék írják: „Ezt a könyvet filmünk szereplőinek ajánljuk, akik beavattak életük folyásába, megosztották emlékeiket, s reflexióikkal nem várt mélységekbe s magaslatokra juthattunk el. Sorsuk a sorsunkká vált.”¹²

A képes beszéd és a túlzóan kedveskedő ajánlás akár hiteltelennek is tűnhet, főleg persze azoknak, akik nem lennének képesek a hortobágyi munkatáborok 1950–53 közötti időszakáról készült filmet végignézni, vagy az erről összeállított kötetet elolvasni, esetleg már az ehhez szükséges feltáró munkát végigvinni sem. A filmben a Hortobágyra hurcoltak sorsának titkossága, életének degradáltsága, reménytelensége, kiszolgáltatottsága nemcsak a helyszínek közvetlenségével, hanem a maguk tragikus történetétől megszabadulni próbáló, de ebbe már beleszikkadt lelkek vallomásaival együtt hat, ennek révén Gulyásék a kollektív emlékezet

¹⁰ Elkapkodott példák helyett lásd a Fekete Ibolya (szerk.): *Vannak változások...* (Penészszelek 1968–78). Filmszociográfia, Budapest, MAFILM Sajtó- és Propaganda Osztály, Budapest, 1980, 96.

¹¹ Többek között Szelényi Iván és Konrád György a városok vagy térségek, Haraszti Miklós a meló és a gyári lét, Márkus István és Juhász Pál a paraszti átalakulás és a szegregációs mechanizmusok, Kemény István a cigányság és a munkás-ság, Nagy Endre, Tausz Katalin és Mátyus Alice a lokális identitások, Sik Endre, Juhász Pál a kalácsa és a munkacsere, Kamarás István az olvasás-tudás és irodalom, Ferge Zsuzsa, Solt Ottília, Demszky Gábor, Zsille Zoltán, Havas Gábor és Szalai Júlia a szociálpolitika, Daróczy Ágnes a roma-kutatás, Hankiss Elemér és Losonczy Ágnes az értéktudat és mentalitás kutatásában ért el korszakos feltáró eredményeket.

¹² Gulyás Gyula – Gulyás János (szerk.): *Törvénysértés nélkül*, I. m.

megteremtésére vállalkoznak, amelyet sejtettek, megkerestek, filmre vettek... Épp-úgy, mint az árvíz utáni nagygyéci és komlódtótfalusi periféria megörökítésére az „Azért a víz az úr!” (1978–80) című filmszociográfiában.

A '70-es árvíz nyomán ártérnek nyilvánított határszéli faluhoz hasonlóan, ahol az almáskertek még ott élő családoknak biztosítottak túlélést, éppen a szociológiai, településtudományi, demográfiai és urbanizációs jövőtervezés nevében minősítettek „funkció nélkülinek” más településeket is (az 1971-es tervek alapján a mintegy 3200 magyarországi lakott helyből 2000-et), következésképpen az ott lakókat is mintegy leírták a térképről. Ahogy Penészleket vagy Ohatpusztakocs lakosait, a fehérgyarmati járás megannyi faluját is ez a modernizációs racionalizálás tette a földdel egyenlővé. Nem kérdés ma már, mi értelme volt a sikerképes szocializmus-kori feltörekvésnek, de az igen, kik és milyen hangon, milyen módon, milyen hatékonysággal tudtak szót emelni az igazgatási elmebaj tobzódása ellen. S ebben Gulyásék három évtizede konokul a hangoskodók élvonalában járnak. Ráadásul a néma harag, a beszédes felelősségre-ébresztés adta hangjuk tónusát, nem valami látványos hangoskodás. Mindezek persze a korszak értelmiségi beszédmódjaitól, a narratívák rendszerétől, az értő vagy süket társadalmi reflexióktól sem független elbeszélésmódok. Az antropológiai kutatások körében, s nem függetlenül a történettudomány önmagára reflektáló kritikai irányaitól sem, mennyiségében és jelentőségében egyaránt megnövekedett a narratívák használata mint alkotói attitűd. A Gulyás-életműben megfogant érintettség-érdekeltség-felháborodottság jellemzően vissza is hat a korszak nyomtatott kiadványaira (nemcsak az *Élet és Irodalom*, a *Filmkultúra* vagy más rangosabb írói, esszéista, kritikai vagy reflexív elismerésekre gondolok, hanem a *Vannak változások*, a *Törvénysértés nélkül* és a *Ne sápadj!* kötetekre is, amelyekben az élményközeli terepismerettel nem rendelkezők számára éppen a föllelt és megszólaltatott személyiségek hitele a mérvadó, a tőlük jött üzenet a méltánylandó, s ebben Gulyásék szerepe inkább a fordító, a tolmács, az interpretátor attitűdjé, az elkötelezett hírhözé, a Vargas Llosa-i értelemben vett Beszélőé). Az *elbeszélő múlt mint velünk élő valóság* ma már nem komoly felfedezés, de a narratíva-elemzések egy-másfél évtizeddel ezelőtti időszakában még komoly haditett volt. A korabeli közléskultúra intézményei részben persze mintegy meghatározták a narratív közlésmódok stílusát is (híradó, „világhíradó”, tévéhíradó, ismeretterjesztő, néprajzi dokumentumfilm, tudományos-, riport- vagy portréfilm stb.), de a BBS-dokumentumfilmekre jellemző problematizálás talán fő ismertetőjegye, hogy mintegy „le”-követ, nyitva hagy, nincs optimista vörös farka, dramatikusan, felrúgóan szembeállít stb. – főképpen a korabeli filmpiac más termékeivel összevetve. Noha az elbeszélő-leíró, deskriptív mozi (például a pedagógiai filmek körében a Mihályfy Sándor rendezte *A Kertész utcaiak*, 1972) még nem tudja elkerülni, hogy a reménytelenségek mögötti vágykép rá ne vetüljön a film egészére, de a *Nevelésügyi sorozat* (1973–75) vagy Gulyásék *Kísérleti iskolája* (1976–77) már nem a szikáran elbeszélő, nem is csak a szituatíve elbeszélgető, hanem a dramatikusan, folyamatában „elkapottan” leíró megjelenítés-típust képviseli. A *Kísérleti iskola* olyan emberi, rejtett, méltatlan és ünnepi konfliktusok katarzisain át vezet a „leírás” kontrasztos teljessége felé, hogy abból már nem hiányzik a nézőnek sem az érintettség-érdekeltség, sem a fájdalom és öröm kínálata a magasztos és a pokoli találkozásának élményzuhatagában.

A BBS itt taglalt dokumentumfilmjei részint ugyan (félhangosan) vállalják is, hogy a „valóság megszólaltatása” révén a realitások megváltoztatásába vetett hitet táplálják, ugyanakkor megkülönböztető jegyük, hogy magukat az érintetteket fogják beszédre, nem pedig az alkotó közlendőit hordozzák. E tekintetben a legtöbb Balázs Bélá-s film dokumentaristája a kamera mögül vagy jobb esetben mellől beszél, s csak véletlenül vagy effektusként lép be a képbe. Gulyásék elbeszéléseiben rendszerint ott a tépelődés a képeken is, ott a megismerés közvetlensége, drámaisága, provokatív mivolta a beszélgetésekben, többnyire Gulyás Gyula kérdéseiben, pipa-piszkáló zavartságában, szituáció-kimerevítő hallgatásában is. Ott botladozik a szántás szélén, a templom paplakja mellett, a *Szerződés mindhalálig* (1981–82) drámai lakás-odúiban, a fronthelyszíneken járó aggastyánok között, a székelyföldi lankákon vagy a hortobágyi birkahodályban, s mindezen „esetlenségek” alkalmával pontosan azt a nézői ismerethiányt tükrözi, amely az interjú-szituációban az intenzíven érdeklődő és valamire igazán kíváncsi másságot tudja elfogadtatni. Pontosan úgy, ahogy bármely zöldfülű vagy tapasztalt antropológus az ismeretlen terepen botladozik, szemüvegét keresve vagy ismeretlen sodrásoknak kiszolgáltatottan, nyitva a hatásokra, de félig még értetlenül az értelmezésre szoruló hatások kavalkádjában. Ennyiben áll közel mindez az antropológiai megismeréshez, tudáshoz és interpretációhoz, s ennyiben van távol a rendezett (forgatókönyvből készülő!) dokumentumfilmekről, a kimért közlés-módoktól, a szervezett természetességgel operáló manipulációktól.¹³

A dokumentarizmus – mint megismerés és mint etikai platform

A megismerés mint tudás, a megismerhetőség mint állapot és az interpretáció mint védekező eszköz teljességgel belengi ezt a fajta *dokumentarizmust*. Nem jellemzi ez a néprajzi filmezést a nyolcvanas években sem (Magyarországon), nem fémjelzi a szociológiai ihletésű műveket sem (megannyi ilyenre utalnak elemzéseikben e kötet szerzői, de magukban a filmekben is ott a lenyomata), s alig-alig jelenik meg a játékfilmekben, ahol persze a forgatókönyv és a megírt dialógusok rendje eleve föloldja a „civil színészt” a forgatáson túli bármilyen kapcsolat fenntartása alól. Szinte méltatlan érv, hogy a rendezett fél-dokumentumfilmekben és szituatív dokumentum-játékfilmekben szerepet vállaló amatőrök instruálása, helyzetbe hozása vagy megtévesztése okoz olyan „naiv” szereplői magatartást, amely a hasonlóképpen gondolkodó és érző nézőkben az eredetiség, hitelesség képzetét kelti. Meggyőződésem, s erre az elmúlt két évtized sem cáfolt rá, hogy a Budapesti Iskola (a Társulás Filmstúdió) sikeres alkotásai a „nézők filmjét” gyarapították, Gulyásék produkciói viszont a társadalomismeretet és a stabilizálódott kritikai attitűdöt, a nem alkuvó makrancossággal vállalt, szinte ortodox máskéntgondolkodást. A kompromisszum-kereső dokufilmezés a sikerképességet egészen a nyolcvanas évek végi társadalmi közhangulatig biztosan uralta, viszont annál kevésbé maradt értékonzervatív és jelentésuniverzumokat konzerváló! A BBS-ben a nyolcvanas évek első harmadában-felében már úgy jelent meg ez a kontraszt, hogy szinte zordabb volt, mint a kísérleti és játékfilmes mozgóképek közötti különbség. A kétségtelenül nem éppen episztomológiai vagy hermeneu-

¹³ Erről a „hermeneutikai” narratíváról több apróbb szövegben szóltam már (lásd A. Gergely András: *A gesztus művészete egy elaknásított területen*, i. m.; A. Gergely András: *Közelítések az etnofilmhez*, i. m.; A. Gergely András: *Hangosbeszéd és/vagy morálfilozófia: politikai és kulturális magatartásminták a Gulyás-filmekben*, in Biczó Gábor [szerk.]: *Vagabundus*, i. m.).

tikai belátások a dokumentaristák többségénél a kimondás öröme, csele és boldogsága mentén öltenek alakot, a filmek társadalmi egyéneit, „szereplőit” (röviden és szociológiai értelemben: aktorait) olyan fókuszpontba állítják, ahol a fél-öntudatlan jelképtár szólalhat meg egy közlés erejéig (például a *Nevelésügyi sorozatban*, Dárday-Szalai, Vitézy László vagy Tarr Béla filmjeiben), amelynek azonnali hatása már a filmnézés után elillan. Kimondatott, amit üzentek, ezzel snitt... Az a felfogás azonban, amely a dokumentumot nem a rápecsételt, engedélyezett, szavatolt vagy formalizált mivoltában veszi, dokumentummá talán épp azáltal válik, hogy tanúsítvány-jellege nem a fölöttes vagy kívülálló jóváhagyásától, hanem a befogadó-közvetítő gondolkodás, a jelentéstér aktualitása felől nézve legalább annyira fontossá lesz, s ez lényegi különbözőséget eredményez a BBS filmprodukciói között, és magukban a rendezői életművekben is. Amit e téren alapkülönbségnek vélek, az épp a legitim státuszra törekvő dokumentumfilm-mes képzet, amely akár a fikciós elemeket is beépíti a valóság-konstrukcióba (magyarán: valóságot nem közvetít, hanem kreál). S ez éppoly egyenes vonalon követi a késő-hatvanas, kora-hetvenes „klasszikus” éveket, amelyeket megannyi párhuzamos dokumentatív elbeszélésmód jellemzett, mint a hetvenes években már markánsan megformálódott, Gazdag Gyula, Ember Judit nyomán induló, később egy sor alkotót átható *szubjektív dokumentarizmus*, amely a szociografikus, narratív tónust a kritikai és ironikus felhanggal ötvözte (nem függetlenül Huszárik, Bódy, Erdély lírai metafizikájától és fikcionalista poétikájától). Erre a különbségtételre, a fikció mint kvázi-valóság polifonikus és asszociatív struktúrájára épül utóbb a Budapesti Iskola publicisztikus dokumentumfilmjezése, és a másik póluson a Gulyás-fivérek *szélsőortodox dokumentarizmusa*. E kettő utóbb részben összhangzás révén segíti elő a késő-nyolcvanas évek „neológ” interpretációinak széles skáláját (Zsigmond Dezső, Durst György, Dénes Gábor, Szirtes András, Forgács Péter és mások munkájának alakításával). A konstruált valóság szerzői filmje és a konstrukciónak engedelmesen elébe menő reflexív magatartás a másik oldalon élesen elő is kerül Ember Judit „ars poeticájának” kimondásakor:

Én nem hiszek azoknak, akik fognak egy felvevőgépet, egy magnót, pár ezer méter nyersanyagot, s elindulnak forgatni, hogy majd a valóság kinyílik előttük, s minél többet forgatnak, annál inkább kinyílik, s annál inkább valóság. Manapság nem oly kacér a lét, hogy csak úgy magától feltárukozzék. S gyanítom, hogy soha nem is volt. Konceptió nélkül nem lehet filmet csinálni. Nem az a baj, hogy valakinek prekonceptiója van, hanem hogy milyen az a prekonceptió: múlt századi, század eleji, közepe, mai vagy a jövő századig érő. Merev, görcsös vagy elég rugalmas ahhoz, hogy a forgatáson bekövetkezett, az előre elképzelthez mért változásokat, másságokat be tudja építeni. De ha nincs meg előre az a valami, ha nem dolgozott ki többféle verziót, amihez képest a dolgok elmozdulnak, átalakulnak, visszajukra fordulnak, akkor csak a stagnálást észleljük, s elhisszük magunknak, hogy a világ áll, a Föld nem forog.¹⁴

Túl azon, amit egy interjúban és röviden megfogalmazható mondat kényszerű hangsúlyozottsága előhoz a reflexív elméből, azért tartom fontosnak és árulkodónak ezt a pár soros vallomást, mert a reflexivitás, a válaszadó, elmozdulásra képes alkati érzékenység épp a művészi, alkotó folyamathoz elengedhetetlen. Eb-

¹⁴ Tarr Béla: „Jelenné tenni a múltat...”, in *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*, (vál.: Szilágyi Erzsébet, szerk.: Zalán Vince), Osiris – Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2003, 187.

ből viszont az is következik, hogy nemcsak a „prekonceptió” nélküliség, hanem a túlkonceptiózusság is ártalmára van a választ kereső dokumentumfilmjezésnek. Úgy vélem, Ember Judit filmjei esetében (mint Gulyáséknál is) a prekonceptió a minimális, szükséges, arányosan egészséges és reflektálni képessé tevő felkészülést tartalmazza, lévén filmjei mindenekelőtt politikátörténetileg hangoltak, amelyek a személyes terekbe, az engedett, a kiérdemelt, a bizalmi szinteken már igen magasan lévő interakciós tartományba éppen az elméleti-történeti felkészültség révén juthatnak be, és érdemelhetnek ki további bizalmat, kooperációt, megértést, vagy adhatnak önfeláldozó információt, beavathatnak tudhatatlan dolgokba, megérinthetik érzelmi azonosulás-tartalékaink határait is. Ez tehát már nem ortodoxia, nem is teoretikus szintű azonosulás, hanem a személyiség és személyesség olyan mikro-tartományának mozgósítása, amely csupán a sok tíz órás forgatásokban, megértő beszélgetésekben, föloldott görcsök után kezd aktivizálódni.

Vannak persze ennek a *megértő dokumentarizmusnak*, intuitív érzékenységeknek, szenzibilis elbeszélői tónusnak formai elemei, amelyek az antropológiai közlésmódokat is épp így jellemzik. A helyzet annyival bonyolultabb viszont, hogy az utóbbi két évtizedben a társadalomtudósok a korábbi megfigyelési gyakorlat és teoretikus igazoláskényszer helyett egyre többször építik érveiket korábban még „esetinek” vagy efemernek tartható jelenségek értelmezésére, ezekből eredően azonban nem számíthatnak kellőképpen súlyos „érvekre”. Még pontosabban (Clifford Geertz éles szemű megfigyelését követve) egyre többen kezdik a tudományos beszédmódok történetében sokáig legitimnek tartott törvények és példák helyett *esetekre és interpretációkra* hagyatkozva megépíteni a maguk világ-konstrukcióit, színpadait, drámai eseményeit.¹⁵ Az antropológiának az az eredendő *kultúrara fókuszáltsága*, amely nem vagy nemcsak viselkedésmódokból, öltözködésből vagy létmódokból olvas ki értelmezési lehetőségeket, hanem *holisztikusan*, az egészben részt vevő egyedit a részjelenségek teljes összefüggési tartományában veszi számításba, nemcsak azt hangsúlyozza ezáltal, hogy az egész több, mint részeinek összessége, hanem azt is, hogy az elemek elkülönült „vizsgálata” nem is lehetséges, nem is értelmes, mert az egész folytonos átlátása nélkül csak idegen jelentése van a résznek is. A korábbi struktúrafelfogások, amelyek a társadalmi egész leírásában voltak erősek, immáron átváltottak „funkcionalizmusra”, a társadalmi és kulturális elemeket mindig annak visszfényében ábrázolva, milyen hatásuk van az egész rendszerre. Teszi mégpedig egyre több megközelítés ezt oly módon, hogy a társadalmi viselkedést, normákat, cselekvési szabályokat és értékrendeket nem valamely elvont, divatos, korszakos vagy kötelező képzetként értelmezi, hanem mindegyiket a saját rendszere, normái, logikái, relatív viszonyai mentén, vagy éppenséggel immár abból az aspektusból, ahogyan ők maguk, a megfigyelt egyedek mindezt értelmezni hajlamosnak mutatkoznak. Ehhez fölhasználja az ő saját terminusaikat, átveszi érvelésmódjukat, tiszteletben tartja logikai bukfenceiket, torzításait, kihagyásaikat és túlzásaikat vagy leegyszerűsítéseiket, félelmeiket és oktondiságaikat is. Mi több, a kutató ebbe beleveszi saját farkasvakságát, értelmezési félreértéseit, prekonceptióit, hamis konklúzióit is.

A BBS dokumentumfilmjei több mint korszakos hatással és érvénnyel voltak struktúraformáló szándékúak, több mint modorosan hitték és képviselték a társa-

¹⁵ Geertz: *Az értelmezés hatalma*, i. m. 275. sk.

dalom jobbíthatóságának, nevelhetőségének tézisé, amely a szocializmus állam-ideológiájának egyik legfőbb tartalma volt, mintegy „fölemelni” akarván a társadalmat elmaradott létéből. Akinek ehhez kritikai észrevételei voltak, aki erről mást is gondolt, vagy aki ennek szellemében keveset, ellene azonban jóval többet mondott, az a Gulyás-fivérek mellett éppen a pályán alig-alig érvényesülő, a szakmai közmegítélés és morális normarend alapján mégis talán a legfontosabbat alkotó Ember Judit volt. Nem volt elkötelezett „funkcionalista” a szó szótári értelmében, valahogy mégis azon lehetne rajtakapni, hogy a beszéd, a szó, a jelentések jelentéseinek jelei számára azt biztosították, amit költőnek a betű, festőnek a szín, színésznek a szerepjátékok jelentéshorizontja. Ember Judit mintegy harminc filmben – ezek közt hét volt Balázs Bélá-s, de voltak további híradó-, ismeretterjesztő vagy vallomás-filmjei is, amilyen a *Kavaró-Erdőháton* (1974), az *Angyalföld – Kertváros* (2002–2003) vagy az *Előszó a Hangoskönyvhöz* (2006), s további televíziós sorozatok – éppen ezt az értelmezési viszonyrendszert, ezt a kulturális relativista felfogást, a „saját normák” szerint értékelhető emberi világok komplex ábrázolását vállalta. Felfogásában a minden egyes egyén életmódját, világképét, tudástartományát jelezni hivatott dokumentumfilmzés az egyedi és csakis saját szótárának ismeretében értelmezhető magatartásvilágot kínálja, filmesként pedig ő éppen ebből formál olyan részmozzanatot, amely a nagy társadalmi színpadon jelen lévő karakteres szereplők kiteljesedési alakzatát adja.

Filmezési technológiájában a portré, a személyesség, a közös értelmezésben elbeszélhető egyedi jelentésvilág kap főszerepet. A *Pócspetri*, a Gazdag Gyulával társrendezőként forgatott *A határozat*, a még előtte, 1967–68-ban készített *Színpad I-II.*, majd a *Tantörténet*, a *Hagyd beszélni* a *Kutruczot!* és a talán külön blokkban tárgyalandó Nagy Imre-filmek, együtt és külön-külön is pontosan a kortárs antropológiai, kritikai episztemológiai, narratív történeti szempontrendszert mutatják föl, amelyben nemcsak az antropológusok számára evidensen kötelező „résztevő megfigyelés” szolgált munkamódszerül, hanem a mélyinterjú-technikák, a csoportdinamikai játékok, a társadalomegész és annak funkcionálisát (integráló hatásait, a részek összemoszkodását) pontosító-áttekintő menetek sora kapott hangsúlyt. Akárcsak Durkheim felfogásában, Ember Judit filmjeiben is a kortárs és a történeti gondolkodás egymást kiegészítő szerkezetében kaptak komplex jelentést mindazon létező-elbeszélések, amelyeket semmiféle más módszerrel nem lehetett volna a feledéstől vagy leplezéstől megmenteni. Minthogy az antropológiai

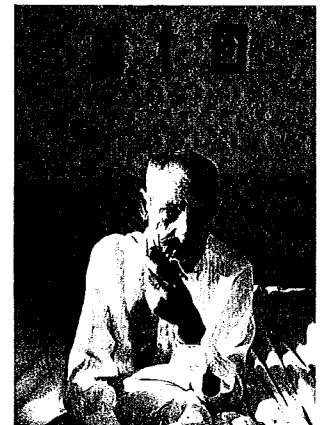


Pócspetri

gondolkodás (nem okvetlenül analógiaként a filmes világkép-alkotó felfogással közösen) az egyedi, jellegében sajátlagos és öntörvényű tüneményeket tekinti „vizsgálata” tárgyának, úgy ennek filmi mását hozta Ember Judit is a *Pócspetriben*, a *Fagyöngyökben* (1977), *A perben* (1989), *A snagovi gyerekek* (1986–1997) és más portréfilmjében. A korszak mint kultúra, a politikai magatartás mint kultúra, a hit és vallásosság mint sajátos kultúra a *Hit-vita* (1992), *A miszsió* (1997–99) vagy a *Diákparlament, Miskolc 1956* (1991) anyagában éppúgy a törvények és példák helyetti esetek és elbeszélésmódok eszköztárát veti be a kifejezésre kívánczó tartalmak segítésére, mint az „elmosódó műfajok” más képviselői a filmen kívüli értelmezésvilágban. Saját diskurzus-mezője tehát tetszőlegesen mozgatható, ezen belül az összehasonlító módszer talán kisebb hangsúlyt kap, hisz minden portréja, eseménye, „szereplője” a maga én-világában maradhat, s nyithatja meg ezt a kamerának.

Ember Judit filmjeiben, miként Gulyásék opuszainak javában, a szituativitás a vezérhang megadója. Helyzetekben, létformákban, saját miliőjükben lelik meg interjú-alanyaikat, s ha olykor a rávezetés vagy a „szituációba hozás” módszerével is, de a beszéltetés, a beszélni hagyás a fő motorja felvett anyagaiknak. Ehhez járul egy sajátos időiség is, mely nem a filmidő, nem a rendezőé vagy a stúdióé, hanem a kérdezettek, a vallomástevők. Ám attól, hogy a sokszor mellérendelt (vagy mellérendelő, azonos értéksíkon megszólaló) mondatok nem mindig s nem okvetlenül követik az interjúkészítő logikáját vagy „kérdésvázlatát”, ezért az utómunkák során a legnehezebb az asszociatív tartományok egybefűzése, a valóság tónusának és belső ritmusának lehetőség szerinti megtartása, vagyis egy sajátos időiség, amelyben nem okvetlenül a linearitás érvényesül, hanem gyakran inkább az asszociatív-gondolati kapcsolat keresése, felmutatása. A „képsorok pasziánsza”, amelyben több verzió lehetősége rejlik, épp ezeken a gondolati belső íveken, hangulati párhuzamokon alapozva lehet eszköze a helyenként látszólag didaktikus, de narratívákban, bekezdésekben elbeszélő, konfrontatív, szembeállító mivoltában egyfajta belső dinamizmust érvényesítő közlésnek. Ehhez járulnak csupán – s nem kapnak előzetesen kiemelt szerepet, jelentést, formahordozó funkciót – azok a kompozíciós elemek, amelyek a hasonló körülmények közt készített felvételeken már szembeszökőbbek. Sára Sándor nyolcvanas évekbeli filmjei például világosan tükrözik a „képre vágás”, az egymással harmonizáló képsorok bármikori megszüntethetőségének lehetőségét, amint a szöveg és a hallhatóság hirtelen dominánssá válik a vizuális ábrázolat helyett.

Gulyásék filmjeiben Gyula számon kérő moralitása és János tartózkodóan elszánt normarendje jön át, amelyekhez fogható összhang, a szerzőpáros számos kritizálható diszharmonióján túl is, markánsan jelen van fontos filmjeikben. Ember Juditnál a szikrázó tisztaságú megrendülés és példázatoság sűrű tartománya a legfőbb kihívás. Ennek lesz alárendelve a plánozás, ezt szolgálja a tétován lassú elbeszélő mód, a szituáción és életutakon belüli nézőpont, az avatottság, a megjelenítés közvetlensége. Mindez, és a filmi elbeszélésmód tudományos vagy legalább narratív szintjén hitelessé váló rendezői „közelhajolás” éppen azt az antropológiai kutatói morált, azt a reflexív szintet, azt az önreflexióba oltott nyitottságot tükrözi, amelyet az antropológiai tudásterületen a megismeréstudomány klasszikusai respektáltak, építettek s elvártak egymástól és önmaguktól. Ember Judit és



Pócspetri

Gulyásék ilyen tartalmú zártsága, etikai horizontja és folytonos párbaja a másként beszélő, másként író, másként filmező többiekkel – meggyőződésem szerint ebben tornyosul, erre vezethető vissza, ennek alapján kerülnek a filmkészítés marginális stúdiójának is a perifériájára, ahol azonban a BBS szűk szakmai körében is morális miliőt fenntartók mindvégig elismerik példázatukat és vitathatatlan tehetségüket. Amit fentebb kiemeltem, itt is lényeges: mindez (ha szűk hatáskörben is) visszhangra talál a társadalmi „forgalmazás”, a visszajelzések, a vetítések utáni beszélgetések tónusában, s adott esetekben még a nézőszámában is. De főként az érték tartósságában, nem múló voltában. A hosszú-dokumentumfilm vitatott értelme a nyolcvanas évek közepétől már nem szorult újabb magyarázatokra, létjoga kinyilvánított, nézői oldalon befogadást és méltó presztízszt nyert, morális platform-mivolta sokszorosan igazolást kapott. Amit azóta sem veszített el.

Czirják Pál
Alkalmazott filmezés
A BBS pedagógiai témájú dokumentumfilmjei

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján a dokumentarizmus felerősödését tapasztalhatjuk a Balázs Béla Stúdióban. Ez egyfelől a pályakezdő rendezők egy újabb csoportjának fellépéséhez köthető, másfelől illeszkedik a társadalomkutatás újjáéledésébe, amely Magyarországon éppen a hatvanas évek második felében bontakozik ki. A hazai szociológia intézményeinek megszervezésével, a kutatás, a képzés, a szakkönyvkiadás és a szociográfiai irodalom újraindulásával párhuzamosan a filmesek érdeklődése is a társadalmi problémák tudományosabb igényű feltérképezése felé fordul. Ez a tudományos igény, a szociológiai kutatások eredményeinek bevonása a filmkészítésbe, különösen erőteljesen jelentkezik a fiatal alkotók esetében. Ezekben az években kezd a Balázs Béla Stúdióban dolgozni többek között Dárday István, Ember Judit, Schiffer Pál, Szalai Györgyi, Vitézy László.

Miközben a politikai berendezkedés, a hatalmi szerkezet alapjai nemigen vonhatók bírálat alá, a társadalmi jelenségeket a mindennapi élet szintjén sikerrel problematizálhatják a filmesek. Amíg a hatvanas években a Stúdió dokumentarista vonulatát főként lírai dokumentumfilmek és filmszociográfiák képviselik (Sára Sándor munkáitól Elek Judit filmjeiig), az évtizedfordulón megjelennek a groteszk, szatirikus alkotások (Gazdag Gyula, Szalkai Sándor, Szomjas György riport-dokumentumfilmjei). Majd lényegében ezek nyomán születnek meg a fentebb felsorolt rendezők – egyébként a későbbi Budapesti Iskola meghatározó alkotói – által jegyzett társadalompolitikai témájú, de immár a szociológia módszereit is segítségül hívó dokumentumfilmek. A filmek e hullámán belül alkot-

nak jól körülhatárolható tematikai csoportot a pedagógiai, nevelésügyi, közoktatási problémákat elemző művek.

A *Nevelésügyi sorozat* (Dárday István – Mihályfy László – Szalai Györgyi – Vitézy László – Wilt Pál, 1973–75), *A Kertész utcaiak* (Mihályfy Sándor, 1972), a *Kísérleti iskola* (Gulyás Gyula – Gulyás János, 1976–77) vagy a *Mit látnak az iskolások?* (Dárday István –

Szalai Györgyi – Vitézy László, 1977) egyfajta alkalmazott filmezéshez közelítik a BBS tevékenységét. Dárdayék esetében ráadásul a filmkészítés az úgynevezett „társadalmi forgalmazás” koncepciójával is kiegészül, amely az alkotások közönséghez való eljuttatásának új útjait keresi. A pedagógiai dokumentumfilmek tehát egyrészt sajátosan összekapcsolják a filmkészítést a film társadalmi szerepvállalásának, illetve film és szociológia viszonyának kérdéseivel; másrészt e tematikus széria egyszerre nyitható meg a dokumentumfilm-készítés és -forgalmazás, valamint a korszak oktatáspolitikájának szempontjai felől.

A tanulmány megírásához a Nemzeti Kulturális Alap nyújtott támogatást.

Nevelésügyi sorozat



Az 1972-es párthatározat

Ha az érintett időszak oktatáspolitikai hátterét szeretnénk feltérképezni, vizsgálataink origójaként egy 1972-ben született párthatározat szolgálhat. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának határozata az állami oktatás helyzetéről és fejlesztésének feladatairól címmel megjelentetett anyag a hetvenes évek oktatásügyi folyamatainak, jelenségeinek alapidokumentuma, amennyiben úgy szólna a teljesség igényével igyekszik felsorolni, összefoglalni a szakterület valamennyi lényeges problémáját.¹

A dokumentum a megelőző időszak eredményeinek elismerése mellett rámutat az oktatási rendszerben fellépő szerkezeti gondokra is, és bizonyos ajánlásokat, előírásokat fogalmaz meg a közeljövő teendőire vonatkozóan. E sajátos, kétirányú retorika rögtön a határozat első oldalain megjelenik.

Az egységes nyolcosztályos általános iskola létrehozása, az iskolák államosítása, az iskolarendszerű szakmunkásképzés, az általánosan művelő gimnáziumok, a szakmai középiskolák, a főiskolák és egyetemek bővülő hálózatának kiépítése oktatásügyünk fejlődésének alapvető tényezői. Az oktatás és nevelés megváltozott tartalma egészében a tudományos, marxista világnézet iránti elkötelezettséget tükrözi. Az intézményes oktatás és nevelés politikai funkciójának forradalmi változása alapvetően hozzájárult társadalmunk tudati, kulturális fejlődéséhez²

– szögezi le a szöveg első szakasza, majd nem sokkal később, már önkritikusabb hangvételre váltva, mindehhez hozzáteszi:

1961-ben az oktatási rendszer egészét átfogó reformra került sor. [...] A reform a problémák helyes felmérésén alapult, és alapvető tartalmi célkitűzései – az oktatás korszerűsítése, a gyakorlattal való kapcsolatának erősítése, a szocialista nevelés javítása – továbbra is helytállóak. Néhány célkitűzés (pl. a középfokú oktatás általánosítása) azonban nem volt reális, az alapelvek megvalósítására tett konkrét intézkedések egy részét is hibásan, illetve pontatlanul határoztuk meg, s bevezetésüket nem előzték meg kísérletek. A reform egyes célkitűzései megvalósításához nem tudtuk a szükséges személyi és tárgyi feltételeket maradéktalanul biztosítani.³

A párthatározatban külön hangsúllyal jelennek meg a nevelés – itt elsősorban a „társadalmi” (politikai-ideológiai) nevelés – hiányosságai.

Minden eddigi erőfeszítés ellenére sem növekedett megfelelő mértékben az intézményes iskolai nevelés hatékonysága. Az érettségik, sőt az egyetemi-főiskolai záróvizsgák sokéves tapasztalatai azt mutatják, hogy 12–16 évi tanulás után sem alakul ki ifjúságunkban a növekvő igényeknek megfelelő korszerű világkép és gondolkodás a természet, a társadalom, az emberi alkotótevékenység leglényegesebb összefüggéseiről, törvényszerűségeiről, a hazánkban és a világban végbemenő társadalmi folyamatokról. A tanulmányaikat befejező fiatalok egy része nincs tisztában szakmája, egyéni munkája társadalmi-politikai jelentőségével, nem képes azonosulni nagy társadalmi céljainkkal⁴

– írja le a tüneteket a dokumentum. Az okokat kutatva pedig így fogalmaz:

Marxista világnézeti és politikai nevelésünk gyengeségei jórészt a túlterhelő, sokszor megtaníthatatlan, a valóságtól elszakadt elméletieskedő tananyagokból fakadnak. Erkölcsei nevelésünk esetében pedig negatív társadalmi, környezeti hatások mellett a társadalmi-közösségi tapasztalatok korlátozott volta – a közösségi nevelés gyengesége – is lényeges ok. A tanulók és hallgatók társadalmi, közéleti tapasztalatai viszonylag szűk körre korlátozódnak. A mai iskolai szervezeti forma, az iskolai élet rendje nem ad kellő keretet a tanulók aktivitásának kibontakoztatására; a közösségi nevelés nehezen fejlődik. Az iskolák életét túlszabályozottság jellemzi. Az utóbbi években – elsősorban a felsőfokú oktatási intézményekben – több intézkedés született a diákok önkormányzati jogainak szélesítésére. A diákokat azonban mégsem vonják be eléggé saját ügyeik intézésébe, kevés gyakorlási lehetőséget teremtenek számukra az állampolgári tevékenységre való felkészüléshez. Az iskolai ifjúsági szervezetek lehetőségei mostohák, munkájukban túlteng a formális szervezés és kevés a politikai tartalom. Iskoláinkban még mindig gyenge a közösségi élet és a diákok sokrétű érdeklődésére épülő aktív öntevékenység.⁵

A dokumentum a tanító-nevelőmunka vagy a tanterv koncepcionális problémái mellett több ponton kitér az oktatásban dolgozók – mindenekelőtt a pedagógusok – szerepére, illetve kimondja helyzetük javításának szükségességét.

A köznevelés döntő tényezője a pedagógus. Számuk a felszabadulás óta három és félszeresére növekedett. A pedagógus-ellátottság szintje a jelentős fejlődés ellenére sem éri el a mennyiségi és minőségi tekintetben kívánatos mértéket. Ennek lényeges oka, hogy a pedagógusok munkájának fontosságával még ma sincs megfelelő összhangban társadalmi, erkölcsi, anyagi megbecsülésük. A velük szemben támasztott követelmények növekedésével nem tartott lépést munkafeltételeik javítása: sok a felesleges adminisztratív, szervezési teendőjük, hiányzik a munkájukat segítő személyzet, eszköz, felszerelés. Jelentős részüket túlterhelik. A tanügyi rendelkezések a pedagógusok munkáját túlságosan megkötik, ezért önállóságuk szűkre szabott, s az ellenőrzés is elsősorban a munka formális elemeire terjed ki. Szinte kizárólag az oktatómunkát ellenőrzik, a nevelőtevékenységet alig. A pedagógusok egy részének munkájában tovább élnek elavult szokások, beidegződések. A kellő segítés, buzdítás, elismerés hiánya miatt kevesen keresnek új módszereket és eszközöket, az újat sikerrel alkalmazók pedig gyakran elkedvetlenednek.⁶

Később ugyanez az altéma, már a pedagógus-utánpótlással összefüggésben, így folytatódik:

A pedagógusok helyzetének fő motiváló tényezői alapvetően befolyásolják az utánpótlást. A legjobb felkészültségű fiúk közül kevesen választják a pedagógus pályát. Jelentős azoknak a száma is – ezek főleg fiatalok –, akik elhagyják a pályát, továbbá azoké is, akik el sem kezdik a nevelői munkát.⁷

Az oktatás személyi feltételeinek újraértékelése mellett a határozat előíranyozta az iskola mint intézmény funkciójának és helyzetének átfogalmazását is:

¹ Az állami oktatás helyzete és fejlesztésének feladatai. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának 1972. június 15-i határozata, in *Az állami oktatás helyzete és fejlesztésének feladatai. Dokumentumok a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága határozatának végrehajtásáról. 1972–1980.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1981, 23–44.

² Uo. 23.

³ Uo. 24.

⁴ Uo. 28.

⁵ Uo. 28–29.

⁶ Uo. 32.

⁷ Uo. 33.

8 Uo. 35.

Az iskola ne csak a tanulást, hanem a tanulók társas életét, közösségi, társadalmi tevékenységét is szervezze; váljék a fiatalok művelődésének, alkotó kedvteléseinek, értékes szórakozásának szervező központjává. Ez szükségessé teszi az iskolák zártságának feloldását, a társadalom különböző intézményeihez – így a közművelődési intézményekhez – fűződő kapcsolataiknak erősítését, az iskolán kívüli egyéb nevelési tényezők fokozottabb közreműködését.⁸

A dokumentum aláhúzza továbbá a KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) közösségteremtő, mozgósító feladatkörének fontosságát – természetesen a politikai szerep fenntartásával:

9 Uo.

A KISZ váljék a tanulói közösségek szervezőjévé, a közszellem alakítójává, de őrizze meg önálló politikai-mozgalmi jellegét.⁹

Mindezekon túl az oktatáspolitikai irányítói még két lényeges célt deklaráltak a párthatározatban. Egyfelől a pedagógiai kísérletek ösztönzése fogalmazódott meg:

10 Uo. 42.

A tudományos munka és a pedagógustovábbképzés gyakorlati bázisaként kísérleti iskolákat kell létrehozni. A kísérletekben részt vevő nevelőket anyagi és erkölcsi támogatásban kell részesíteni.¹⁰

Másfelől bizonyos mértékű decentralizálási törekvéseket figyelhetünk meg:

11 Uo. 43.

Az iskolák irányításában bővíteni kell a tantestületek javaslattevő és véleményező jogát, és növelni szükséges azokat a jogköröket, amelyekben a tantestületek döntenek.¹¹

Tévedés lenne azonban az 1972-es párthatározatot úgy beállítani, mintha az döntő fordulatot hozott volna a hazai oktatáspolitikai történetében. Valójában csupán állomása volt a változások egy hosszabb folyamatának, amely már jóval korábban elkezdődött, és amely még a nyolcvanas évekre sem fejeződött be.¹² Vizsgálatunk szempontjából mégis azért érdemes kiemelni, mert egyrészt eleve azon kevés dokumentumok egyikéről van szó, amely hivatalos formában rögzíti a feltárt hiányosságokat és az azok tükrében is körvonalazott távlati célokat; másrészt tételeken sorakoztat fel számos olyan problémacsoportot, amelyre az érintendő alkotások szintén explicit módon reflektálnak.

Demokratizmus és forradalmiság

Miközben magában az oktatásirányításban az 1970-es évek eleje – és benne a párthatározat – nem teremtett látványos cezúrát, az oktatásügyi, ifjúságpolitikai tematikájú filmkészítésben különös módon annál inkább. Még ha ez talán csak közvetetten – az oktatásügy bizonyos konjunktúráján keresztül – érvényesülhetett is. (A Központi Bizottság határozata ugyanis egyfelől előirányozta az oktatásügyre fordítandó államháztartási tétel növelését – méghozzá arányaiban való növelését –; másfelől kiemelt feladatként kezelte a pedagógiai-módszertani kutatásokat,

amelyek körébe – úgy tűnik – az egyes problémák mozgóképi feldolgozása, illetve a kísérletek mozgóképi dokumentálása is jól illeszkedhetett.)

A tanulás-tanítás vagy a fiatalok motívumai természetesen korábban is fel-felbukkantak filmekben – így a Balázs Béla Stúdió terméséből szintén említhetünk alkotásokat. Kocsis Mihály 1966-os *Ballaszt* című rövidfilmjében egy falusi lány főiskolai felvételijének képei váltakoznak a főszereplő háttérét feltáró felvételekkel; Elek Judit 1967-es, két részre tagolódó munkája, a *Meddig él az ember?* második felében ugyancsak érinti az oktatást: a kamera egy vidéki fiú nyári szünetének utolsó otthoni napjait, majd egy fővárosi szakmunkásképzőben töltött első napjait követi. Míg az előbbi esetben inkább a lírai szerkesztés – a vágás, a zene, a hangkeverés – határozza meg a mű tónusát, az utóbbinál a puritánabb esz-közhasználat már tisztán a filmszociográfiák sorába utalja az alkotást. A lírai dokumentumfilmek és a szociografikusabb darabok után pedig *A válogatás*, Gazdag Gyula 1970-ben készült munkája képviseli a témában a groteszk dokumentarizmus fázisát. Ez tárgyválasztásában, felépítésében már sokkal közelebb áll az elemzésünk szűkebb körébe tartozó munkák szemléletéhez, ám a rögzített események kisszerűsége (egy vállalati KISZ-bizottság komoly procedúrák közepette zenekart választ a fiatalok szabadidejének „tartalmasabb” megszervezése céljából) eleve az irónia felé tolja el a témakezelést.

Nem is a tematika jelentkezik újdonságként a Stúdió dokumentumfilmjeinek '71-től, '72-től kibontakozó hullámában, hanem a filmekben érvényesített megközelítésmód. Ez persze több tényező összjátékának eredményeként alakul ki: amellett, hogy a tágabb nyilvánosságban előtérbe kerülnek az oktatás, nevelés kérdései, döntő szerepet játszik a szociológia, a társadalomkutatás hazai újjáéledése, amelynek hatása a Balázs Béla Stúdió berkein belül egy nemzedékváltással jut igazán érvényre. (A szociológia hatvanas évekbeli intézményesülésével egyidejűleg kezdtek meg filmfőiskolai tanulmányaikat azok az alkotók, akik a hetvenes évek elejétől meghatározzák a BBS tevékenységét.)¹³

A kimondottan az iskola, az oktatás ügyére fókuszáló filmek csoportját ugyanakkor megelőzi egy tágabb értelemben vett ifjúságpolitikai széria, amelyet a Stúdió alkotói a KISZ együttműködésével készítenek. Ennek keretében születnek meg a '71-es, '72-es időszak olyan darabjai, mint Dobray György *Levél a kongresszushoz* című munkája, Rózsa Jánostól a *Botútés saját kérésre*, András Ferentől a *Dózsa népe*, Mihályfy Sándortól a *Kertész utcaiak*, Mihályfy Lászlótól a *Fellebbezés*, Dárday Istvántól a *Küldöttválasztás*, Erdőss Páltól a *Valami mást...* vagy Vitézy Lászlótól a *Tagfelvétel*.

A sort nyitó Dobray-film egy elektrotechnikai vállalat KISZ alapszervezetének viszonyaiba, illetve a vállalat és az ott dolgozó fiatalok kapcsolatába nyújt bepillantást, amivel lényegében az ifjúsági szervezet működését (annak zavarait), valamint a fiataloknak a munka világába való beilleszkedését vizsgálja. A riportfilm „apropója” a KISZ Központi Bizottságának levele, amelyben azzal a felhívással fordul a szervezet valamennyi alapegységéhez, hogy fogalmazzák meg az ifjúság társadalmi helyzetével és a KISZ munkájával kapcsolatos észrevételeiket, kérdéseiket, véleményüket. A filmben elhangzó egyéni megszólalások így konkrétságuk mellett is szolgálnak általánosabb tanulságokkal. Sok más kritika között az egyik leghangsúlyosabb éppen az, hogy feleslegesnek tűnik újabb és újabb problémákat megfogalmazni, ha a korábbi felvetésekre sem érkezik válasz. Ez

¹³ A szociológia újraindulásáról ld. Szántó Miklós: *A magyar szociológia újjászervezése a hatvanas években*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1998. A BBS dokumentarista vonulatának felfutásával, illetve a felfutás és a szociológia térnyerésének kapcsolatával részletesebben foglalkoztam egy korábbi írásom bevezetőjében: *Jelenlét és elbeszélés. Játékfilmes gondolkodásmód a kilencvenes évek hazai dokumentumfilmkészítésében* – előképek tükrében, *Metropolis*, 2004/2. 16–38.



Levél a kongresszushoz

mindjárt alá is húzza a film egyik sarokpontjaként megjelenő vitarészletet, amelyben az egyik aktivista kijelentésére – „szerintem a KISZ főfeladata az emberek tudatformálása” – egy társa a következő kérdéssel reagál: „azt mondd meg, hogy ezt a hangulatot, a közönyt, a passzivitást hogyan töröd meg, hogyan változtatod pontosan ellenkező előjelűvé – hogyan képes erre a KISZ?”

A Kommunista Ifjúsági Szövetség felépítésével és működésével szemben talán még kritikusabb Dárday *Küldöttválasztása*, amely egy falu eltérő csoporthelyzetű fiataljainak konfliktusaiból indítja cselekményét, majd a járási küldöttértekezlet úgyszólván pusztán formalitásokból álló eseményére vált át, világosan rámutatva a falu önképviselésének kudarcára, érdekérvényesítésének lehetetlenségére – végső soron arra a mechanizmusra, amelyben a szervezet struktúrája, illetve döntéseinek áldemokratizmusa ellehetetleníti minden alulról érkező kezdeményezést. Pedig érdekes módon éppen a „demokratizmus” válik az időszak egyik gyakran hangoztatott jelszavává, utal rá az 1972-es párthatározat is, de különféle összefüggésekben majdnem minden érintett filmben megjelenik. Ha nem a KISZ kapcsán, akkor a nevelés más területein vagy akár az iskolai oktatásban.

Rózsa János 1972-es filmje, a *Botütés saját kérésre* már címében is jelzi a bemutatni kívánt téma kettősségét, ellentmondásosságát. Az alkotás egy mátészalkai kollégium nevelőtanárának ügyét járja körül, akinek azért kellett távoznia az intézményből, mert egy – a kollégiumi diáktanács által is megszavazott – jutalmazási és büntetési rendszer részeként vesszőzést vezetett be. A fiatal pedagógus módszerének sajátos problémáját itt a diáksággal való viszony egyenlőbbé tételére irányuló törekvés és egy végletekig vitt következetesség között feszülő ellentét okozta. A tanár megpróbálta mintegy bevonni a diákokat a nevelésüket érintő döntésekbe, és ezzel egyfajta kölcsönös felelősségen és önkormányzatiságon alapuló rendszert alakított ki, ám ez – egyébként a diákok felvetése nyomán – végül egy regresszív büntetési gyakorlathoz vezetett. „Demokratizmusra neveltem a gyerekeket, és mégis pálcázás történt” – foglalja össze önmaga számára is a pedagógus a történeteket Rózsaék mikrofonja előtt. Majd az okokat keresve így folytatja:

De a magyarázat egyszerű és kézenfekvő, ha az ember belegondol. Tudniillik én minden kérdésben szavaztam a gyerekekkel. Én azt tanítottam nekik éveken keresztül, hogy amit ez a közösség akar, az nyilván ennek a közösségnek jó. Márpedig ha a közösségnek jó, azt akkor csinálni kell. [...] Amikor aztán a gyerekek azzal jöttek, hogy nekik viszont úgy lenne jobb, ha én fenékest adnék az egyesért, kettesért, nem kimenő-megvonást, akkor hogy védekezhettem volna? Akkor mondtam volna nekik, hogy adott szituációban ennek a közösségnek a szava most nem szent, mert bár ez a közösségnek jó, akkor én nem csinálom? Hivatkoztam volna a rendtartásra, hogy annak bizonyos paragrafusai a testi fenyítést tiltják? Ezt nem tehettem, mert úgy éreztem volna akkor, hogy a felépített demokratizmusom tönkremegy, és a gyerekek előtt az az állításom ködbe vész, hogy a közösségnek az akarata szent. Ezért nem vállaltam azt, hogy nem csinálom: végrehajtottam.

Noha nem ennyire sarkítva, de a demokratizmus vagy az önkormányzatiság több más filmben is kulcsfogalomként jelenik meg. Ahogy például Mihályfy Sándor szintén 1972-es *A Kertész utcaiak* című munkájában, amely a folyamatkövető pedagógiai dokumentumfilmek egyik korai példája. Kronologikusan – beiratkozástól az évváróig – végigkíséri egy speciális feladatkörű iskola tanévének eseményeit;

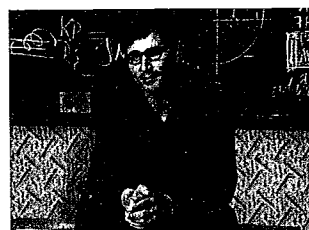
túlkoros, iskolából kimaradt, rendezetlen körülmények közül érkező gyerekek számára létrehozott dolgozók esti iskolájáról van szó, amelynek diákjai munka mellett befejezhetik általános iskolai tanulmányaikat. Itt az intézmény vezetője létesít diákönkormányzatot, éppen azért, hogy a gyakran magatartásproblémákkal küzdő fiatalok megtapasztalhassák a közösségben rejlő erőt és az önálló döntések felelősségét. Mihályfy László *Fellebbezésének* ugyancsak a demokratizmus a központi problematikája – bár itt egy nevelőtestületi kollektíva közegében vizsgálva. A film egy vidéki szakmunkásképző tanára ellen lefolytatott fegyelmi eljárás hátterét bontja ki, de a megjelenő magatartásokból kirajzolódó kép az esettanulmány-jelleggel túlmutatva is érvényessé válik.

A demokratizmus mellett egy másik viszonylag gyakran felmerülő motívum a forradalmiság fogalma, amely különös módon a hivatalos ideológiában is előtűnik, ugyanakkor a fiatalok számára is érdekesnek bizonyul. Lényegében e köré épül András Ferenc filmje, a *Dózsa népe* is. A mű egy iskolások számára szervezett emléktúrát követ nyomon, amelyet a Dózsa György vezette parasztfelkelés ötszázadik évfordulója alkalmából, az ország valamennyi, Dózsa nevét viselő általános és középiskolájának bevonásával valósítanak meg. A film nem is annyira az egykori történelmi helyszíneket végigjáró kirándulás eseménytörténetére koncentrálna – habár narratív keretként megtartja annak kronológiáját –, hanem a túrának a résztvevők általi értékelését célozza meg. Így a film tárgya egyrészt a formalitásokba – üres, semmitmondó szónoklatok, köszöntők, ünnepélyes előadások sorozatába – fulladó tanulmányi kirándulás; ezek ürességét azzal leplezi le a szerkesztés, hogy a túra hivatalos eseményeit a résztvevők személyes véleményeivel ütközteti. Ám a film nem áll meg ezen a ponton: középiskolások egy csoportjával készített beszélgetés ékelődik be a film 28. percénél az emléktúra eseményeit dokumentáló felvételek közé, amely a forradalmiságot állandóan hangoztató hivatalos retorika és a forradalmiságtól éppen a legtávolabb fekvő mindennapi gyakorlat között feszülő paradoxont járja körül.

Nevelésügyek

Az eddig felvázolt vonulat döntő részben az általánosabb értelemben vett ifjúságpolitika különböző aspektusait képviseli, '72 után azonban egy speciálisan a pedagógia, az oktatás problémáira irányuló hullám is kibontakozik. És amíg az ifjúságügyi filmekben egyfajta átfogóbb bírálatot is regisztrálhatunk (az egyes alkotásokban feltárt mechanizmusok analógiás úton a hatalmi struktúrák tágabb köreit is kritika alá vonják), addig a pedagógiai filmek ettől a módszertől látszólag valamelyest ellépnek, hogy aztán egy adott szakterületen belül annál politikusabban mutathassanak rá a torzulásokra. Ha az imént Mihályfy Sándor *A Kertész utcaiak* című filmjét az iskola tematikáját már szorosabban megtartó, folyamatkövető alkotások korai darabjaként említettük, a téma két igazán nagyívű vállalkozása a *Nevelésügyi sorozat* és a *Kísérleti iskola* lesz.

Az előbbi hosszabb kutatómunka után 1973–74-ben forgatta le Dárday István, Mihályfy László, Szalai Györgyi, Vitézy László és Wilt Pál alkotócsoportja. A kapcsolódó szakirodalom áttanulmányozását, továbbá a kérdéskör szakembereivel folytatott konzultációkat követően az alkotók az ország számtalan intézményét keresték fel, míg végül Mezőkövesden ráakadtak a Bujáki-családra, amelynek tagjai a filmsorozat főszereplői lettek. A család azért is koncentráltan



Botütés saját kérésre

14 A *Nevelésügyi sorozat* munkálatairól ld. például a filmhez kapcsolódó dokumentumokat az alábbi kötetből: Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2005. Továbbá: Varga Vera: „A nevelésügyi erőforrásai nem az iskolában, hanem a társadalomban vannak”. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió nevelésügyi sorozatáról, *Filmkultúra*, 1974/3. 5–12. (A pedagógusok önképéhez mint a sorozat egyik alapszólamát adó szemponthoz pedig lényeges adalékokkal szolgálhat Ferje Zsuzsa közel egykorú kutatása: A pedagógusok önértékelése. Mikro- és makroszociológiai tanulások, *Valóság*, 1971/11. 21–34.)

15 Az alkotói felfogás hangsúlyos eleme, hogy a dokumentált helyzetek „magánéleti” és „közéleti” aspektusai egymástól elválaszthatatlanul, egymást kölcsönösen meghatározva jelennek meg. Vö. Zsugán István: A magánélet dokumentumai. Beszélgetés Dárdai Istvánnal, *Filmvilág*, 1975/3. 5–8.



Nevelésügyi sorozat

jeleníthette meg az oktatásügy problémáinak egész sorát, mivel a szülők mellett a gyerekek többsége is a pedagóguspályát választotta vagy arra készült.¹⁴

A sorozat első, *A szocialista nevelésért* című része lényegében a szülőket mutatja be – pontosabban talán elsősorban az apát és háttérében egy majdnem tönkrement házasságot. Az általános iskolai matematikatanárként dolgozó férfit a film során különféle iskolai és családi helyzetekben láthatjuk, s miközben a kamera megmutatja konfliktusait, maga is több ponton reflektál az eseményekre. Amikor hivatása nehézségeiről beszél (gondolatai egyébként az 1972-es párthatározat egyes megfogalmazásaival is egybevág), nem kevés keserűség érezhető ki a szavaiból:

Én azt hiszem, hogy a lehetőségeimből és az akarásaimból nagyon-nagyon kevés valósult meg. Ezek végső soron azon buknak meg, hogy olyan előírások vannak a munkánkban, amikhez tartani kell magunkat és amiken nem változtathatunk, amik nem teszik lehetővé, hogy az ember a saját elképzelését valóban eredményesen alkalmazhassa. [...] Amikor azt látja az ember, hogy itt mindenkinek az utolsó ügy az oktatás- és nevelésügy, hát akkor én hőbörögjek és én akarjam megváltani a világot? Hát én se fogom megváltani! Csinálom úgy, ahogy előírják, csinálom olyan rosszul, ahogy eddig csináltam, csinálom olyan eredménytelenül. Az ember lassan belefásul, beletörődik, és favágássá válik az a munka, amiből pedig lehetne valami szépet és jót is kihozni.

A pedagógiai, oktatáspolitikai problematikát mindazonáltal át- meg átszövi, helyenként erősen háttérbe is szorítja egy család belső emberi viszonyainak mikroszociológiai – vagy inkább szociálpszichológiai, kapcsolattélektani – feltérképezése. Egy családdé, amelynek tagjai történetesen többségükben pedagógusok, ám megnyilvánuló léthelyzetükön, életérzéseiken, életformájukon keresztül egyrészt jóval általánosabb érvénnyel fogalmazódnak meg a korszak értékrendbeli konfliktusai, másrészt viszont sokkal alapvetőbb pszichikai folyamatokra és személyiségjegyekre láthatunk rá, sokkal mélyebb emberi problémákkal találkozhatunk.¹⁵

Míg a sorozat nyitórészeiben a szülőket ismerhettük meg, következő három darabja egy-egy gyerek továbbtanulási vagy pályakezdési életszakaszát követi nyomon. A második rész a gimnázium elvégzése után tanítóképző főiskolára jelentkező Ágnes mutatja be. Esetében egy (még a gimnázium éveire eső) iskolaváltás kapcsán a tanár-diák viszony problémái kerülnek előtérbe, majd – már részben a főiskolai felvételi dokumentálása során – előbb a pályaválasztás, később a világnézet kérdései felé halad a narratíva. E kérdések mentén a pedagóguspályáról alkotott kép ugyanúgy megjelenik, mint a tanulók viszonya az ideológiákhoz vagy épp saját személyiségükhöz.

Míg az Ágnes köré épülő *Ő lesz a hatodik pedagógus a családban* című második rész – az iskolaváltás epizódját leszámítva – valamivel epikusabb, leíró jellegű, szemléldőbb szerkesztésű, az ezt követő *Kati és Ernő* annál drámaibb. Kati és Ernő fiatal házaspár. A feleség szülői hatásra szintén tanárnak készül, hamarosan végez a főiskolán. A férj függetlenített KISZ-titkárként dolgozik egy gyárban. A filmet meghatározó alapkonfliktus tulajdonképpen akkor robban, ami-

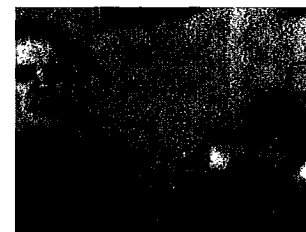
kor Ernő elveszíti jól jövedelmező pozícióját. A házaspár beszélgetéséből (majd Kati monológjából) kitűnik: kettejük értékrendje a családot, a munkát, a jövőképet, a világlátást illetően egyaránt gyökeresen eltér egymástól. Kati zavarja, hogy férjének nincs diplomája; a tanári pályára pedig valójában egyáltalán nem akar menni, inkább nyelvtudásával szeretne érvényesülni. A film elején elhangzó interjúban ugyan még azt fejtegeti, milyen szép élmény volt számára a főiskolai gyakorlatitanítás, a film végén azonban már bizonyos indulattal a tanári pálya mint életlehetőség negatívumait taglalja:

Amikor az ember így elképzei magában, hogy jaj, milyen jó lesz: odaállok majd egy osztály elé, és tanítani fogok – az mind nagyon szép. Csak aztán a végén, amikor megy valahova tanítani, és odaáll az osztály elé, akkor rájön, hogy az aztán végképp a legkevésbé érdekel bárkit, hogy ő hogy tanít, meg mit csinál, és az a legkevésbé fontos! Hanem minden más apró-cseprő dolog, minden sokkal fontosabb, mindenre állandóan a pedagógust akarják kihasználni, valami van, akkor rohanjon a pedagógus, csinálja meg a pedagógus, mert amire nem lehet embert fogadni, mert nincs rá pénz, majd azt társadalmi munkában megcsinálja a pedagógus...

Egészen másfajta drámaiságot hordoz a film negyedik, *Tibor* című része (más címváltozatban: *B. Tibor munkás lesz*). Testvéreikhez képest Tibor gyengébben teljesít a középiskolában, így végül szakmunkástanulónak megy. Ugyanakkor éppen emiatt a család „fekete bárányának” érzi magát, és egy külön rögzített beszélgetés során meg is fogalmazza, mennyire fáj neki, hogy nem tudott megfelelni szülei elvárásainak. Bár a két közeg ütközése, a munkások és a pedagógusértelmisségek konfrontálódása már az előző részben is hangsúlyosan jelen volt, itt talán még drasztikusabban érvényesül. Miközben Tibor furcsa, családon belüli egyedülléte egy más síkon csak folytatása a többiek, elsősorban Ágnes, de akár Kati vagy az anya magányának is.

A sorozat ötödik része – *Tanul és tanít a család* – sajátos összegzést nyújt, amikor voltaképpen a korábbi fejezetek tanítási, tanulási szituációkat megjelenítő szakaszait rendezi egymás után. Az általános iskolai és szakmunkás képzőbeli tanórától a marxista-leninista szemináriumig vezető sor egyszerű, naturális beszerkesztése mögött az a koncepció áll, hogy az iskolai órákat ilyen töménységben reprezentáló struktúra már önmagában is kiadja az oktatás torzulásait, a pedagógiai munka visszaját.

De nem csak a zárórész hívja fel a montázs döntő jelentőségére a figyelmünket, pontosabban annak a jelentőségére, hogy egyfelől mit választanak ki az alkotók a valóságból, másfelől pedig hogy később hogyan rendezik el a szelektált anyagot. Hiszen még a kronologikus folyamatkövetés esetében is eltérő lesz a jelentése egy struktúrának, ha például a különböző nézőpontok más és más sorrendben szerepelnek benne. A sorozat egyik nagy formanyelvi fegyverténye éppen az a fajta „epikussága”, amely az életutak kitartó követéséből, a fordulópontok gondos elemzéséből és a többnézőpontúságból ered. A vágáson túl az alkotók egy másik visszatérő, igen erőteljes eszköze az az eljárás, amelyben egy adott szereplőt filmvetítés révén egy másik szereplő szavaival szembesítenek, rögzítve az első reakciókat is. E fogás segítségével sokkal drámaibban ütköztethetők az egyes megnyilvánulások, szemszögek.¹⁶



Nevelésügyi sorozat

16 Az eljárás előképét már Dárdai István 1969-es *Nyugodtan meghalni* című főiskolai vizsgafilmjében fellelhetjük (csak ott filmvetítés helyett még magnószalagra rögzített anyag szolgál a szembesítés eszközeként); de Jele András két korai alkotása, az 1969-es *Meghallgatás*, valamint az 1970-es *Így fog leperegni* szintén tartalmaz hasonló szituációt.

Iskolaügyek

Míg a *Nevelésügyi sorozat* a maga volumenével a pedagógiai tematika nagy felfutását jelzi, a következő évben, 1975-ben néhány film erejéig újra az általánosabb ifjúságpolitikai kérdések kerülnek előtérbe. Dárday István a *Fogadalomtétellel* – illetve kisebb részben a *Rongyos hercegnővel* – megint a fiatalok világképének, lehetőségeinek problémaköréhez szól hozzá; az előbbiben a politikai ideológia, a magatartások és a szervezeti formalitások viszonyát vizsgálja (ismét a KISZ közegében); az utóbbiban egy közművelődési esettanulmányt készít. Szalai Györgyi *Egy egyedül eset természetrajzával* (1975) voltaképpen az 1974-es *Jutalomutazás* párfilmjét forgatja le – a korábbi dokumentum-játékfilm „eredetijét”; itt az Úttörő mozgalom szolgáltatja a keretet, de a téma újra csak a vidéki fiatalok helyzete. Surányi András és Sós Mária alkotása, az *Érettségi nélkül* már szorosabban kötődik az oktatáspolitikához: ebben a képzési struktúra – egyébként az 1972-es párttársa által is felvetett – átjárhatósága, nyitottsága, végső soron a társadalmi mobilitás kerül a feldolgozás középpontjába. Az iskolaügy valamivel később, a Dárday István, Szalai Györgyi és Vitézy László által készített *Mit látnak az iskolások?*, majd különösen a Gulyás-testvérek rendezte *Kísérleti iskola* révén éri el a második nagyobb hullámát.

Az 1977-es *Mit látnak az iskolások?* sajátos helyet foglal el a Balázs Béla Stúdió oktatásügyi filmjei között, amennyiben bizonyos pedagógiai kérdéseket éppen saját közegére – azaz a mozgóképre – visszavetítve vizsgál. A mű probléma-felvetésében akár filmes önreflexióként is értékelhetjük ezt a mozzanatot, ám ennél lényegesebb, hogy a mozgókép oktatásban való felhasználásának elemzése újra csak a pedagógusok számára kínálja fel az önreflexió, az önelemzés, a jelenségek tudatosításának lehetőségét. Mint ahogy Dárdayék más filmjeiben, itt is elsősorban a pedagógus előtt nyílnak meg az önmegértés, az öntudatosítás különféle szintjei. A film iskolai felhasználásának hatékonyságát firtató kérdések e folyamatnak csak mintegy támpontjaiként szolgálnak. Mi sem jellemzőbb erre a kettősségre, mint az, hogy míg a filmbeli interjúk egy része a filmvetítés vagy a televízió iskolai integrációjának legalapvetőbb gyakorlati szempontjait tárgyalja (például az intézmények technikai ellátottságát), addig a szerkesztés során vissza-visszatérően felmerülnek – és a film zárlatában dominánssá is válnak – a minden mögött meghúzódó, sokkal inkább elvi jellegű kérdések. Nevezetesen, hogy voltaképpen mit is kellene az iskolának a diák felé közvetítenie, milyen eszközökkel és milyen valóságképet kellene megalkotnia a gyermekben.

Az az ember, akit a tankönyv – az elsős tankönyvtől kezdve a nyolcadikos tankönyvig – ábrázol és a gyerekek elé állít, [...] nem azonos azzal az emberrel, akivel a gyerekek találkoznak. A szülő nem azonos a szülővel, a szomszédal, az ismerőssel, a rokonnal. A kettő között kellene és tudna a film valamilyen kapcsolatot teremteni, illetve [...] a kettő között valami igazat mutatni, ábrázolni. Hogy ne legyen a gyerekek a nyolcadik osztály elvégzése után az a bizonyos ronda szólamként hangzó „élet” csatlódás

– fogalmazza meg a film egyik alapproblémáját egy általános iskolai tanárnő rögtön az elsőként elhangzó interjújában.

Amit tulajdonképpen a *Mit látnak az iskolások?* egy részjelenségen keresztül



Mit látnak az iskolások?

vizsgál – vagyis annak kérdését, hogy melyek az iskola legalapvetőbb céljai –, azt Gulyásék filmje egy összetett és átfogó módszertani kísérlet körüljárásával elemzi. Az 1976–77-ben forgatott, '78-ban bemutatott ötrészes sorozat a Gáspár László által vezetett szentlőrinci iskolakísérlet dokumentálását tűzi ki célul, és ha a stáb a munka megindulásának fázisában nem is lehetett jelen (hiszen a konkrét kísérleti oktatás már 1970-ben elkezdődött), az alkotásnak egy rendkívül izgalmas – a problémákat sűrítve felmutató – időszakot sikerül rögzítenie.¹⁷ A sorozat *A tévedés szabadsága* című bevezető része megismertet minket a Baranya megyei településen folyó kísérleti munka alapjaival. Gáspár László koncepciójában a tananyag átalakítása (komplex tárgyak bevezetése), az integrált oktatás megvalósítása (az iskola társadalmi integrációja), az osztályzás kiiktatása, valamint a tanári autonómia érvényesítése (általánosabb célkitűzések után a tanár önálló, alkotó jellegű feladata a tananyagok, óravázlatok összeállítására) jelenti az új struktúra lényegét. E legutóbbi pont kapcsán például így fogalmaz:

Ha tegyük fel, tőlem vagy a kísérletet irányítóktól származnak az alapelgondolások, ez még a munkának a felét sem jelenti, mert nagyon sokszor abban a tényleg nagyon szép élményben van részünk, hogy amikor elmegyünk az órára, akkor az eredeti elgondolást messze meghaladó – színvonalban is meghaladó – produktumot látunk. Tehát nem mindig direkt vezérlés útján kell a pedagógusokat irányítani, hanem úgy szabályozni, hogy a bennük rejlő lehetőségek maximálisan kibontakozzanak.

Miközben a filmből egy nagyon nyitott, befogadó – és épp ezért rokonszenves – oktatási szisztéma képe bontakozik ki (a hagyományos alapelvekkel szemben itt érvényesül „a tévedés szabadsága” a pedagógus, a gyermek, a szülő számára), a filmkészítők nem rejtik el kételyeiket sem, vagyis helyenként nagyon kritikusan fogadják a kísérleti oktatás bizonyos elemeit, rákérdezve azok hatékonyságára.

Igazán kontrasztossá a második résztől válik a kép, amikor megismerjük Csalog Juditot, aki a tantestület tagjaként, belülről kritizálja a pedagógiai munkát. E ponttól kezdve kissé át is tevődnek a film hangsúlyai az igazgató és a módszert egyes elemeiben bíráló pedagógus konfliktusára. Ezt a szakmai vitát viszi tovább a sorozat harmadik, *Átlagos tantestület* című része is; míg a negyedik rész már Csalog Judit személyétől függetlenül veszi számba a kísérleti munka hiányosságait. A kritika kiszélesítését itt az intézményt meglátogató pedagógia szakos egyetemi hallgatók kérdései vagy szülői vélemények képviselik. Végül az *Epilógus* az iskolakísérlet oktatáspolitikai-politikai környezetének érzékeltetésével, beemelésével, továbbá azzal, hogy a szereplőket még egyszer – részben már utólagosan – a kísérlet és az körül kialakult vita értékelésére kéri, össze is foglalja, be is keretezi a folyamatok dokumentálását; miközben kimondva-kimondatlanul arra a konklúzióra futtatja ki a filmet, hogy bár egy adott kísérleti tevékenység bírálata sokszor hasznos lenne, nem mindig lehetséges.

A *Nevelésügyi sorozattal* összevetve a *Kísérleti iskola* szerkesztése valamivel koncentráltabb – abban a tekintetben legalábbis mindenképpen, hogy szorosabban tartja magát a pedagógiai-módszertani problémák vizsgálatához. Amíg a *Nevelésügyi sorozat* a munkahelyi-iskolai szféra mellett folyamatosan igyekszik megjeleníteni az egyes szereplők személyes tereit is, Gulyásék kamerája kifejezetten a tárgyalt kísérlet problémáira fókuszál. Ugyanakkor a bemutatórakból, szemé-

¹⁷ A film létrejöttének körülményeit például érinti egy, az alkotópárossal készített interjú az alábbi kötetből: Durst György – Kovács Sándor – Pörös Géza (szerk.): *Beszélgések a dokumentumfilmről*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981. Az iskolakísérlet elméleti hátterét mindenekelőtt Gáspár László összefoglalásából ismerhetjük meg: *A szentlőrinci iskolakísérlet. I. A kísérletet megalapozó elméleti kutatások*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984.; míg az iskolakísérlet eseménytörténetét – kitérve Gulyásék munkájára is – Kocsis József dolgozta fel: *A szentlőrinci iskolakísérlet. II. A szentlőrinci iskolakísérlet első tíz évének története*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984. A szentlőrinci kísérlet oktatástörténeti kontextusához ld. például Kopp Erika: *A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív pedagógiai törekvései hazánkban*, in Németh András (szerk.): *Reformpedagógia-történeti tanulmányok. Európai kölcsönhatások, nemzeti sajátosságok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 152–167.



Kísérleti iskola

lyes és csoportos interjúkból, valamint a filmes szembesítés itt is felbukkanó szituációból összeálló kép nem kevésbé részletgazdag, összetett vagy árnyalt.

A *Kísérleti iskola* azonban valamelyest le is zárja a Balázs Béla Stúdió pedagógiai-módszertani szempontból relevánsabb munkáinak sorát, hiszen az a két alkotás, amelyet 1978 után (az 1980-as esztendőből) még megemlíthetünk, valójában már ugyanolyan távol áll elemzésünk konkrét tárgyától, mint amilyen távol volt előtte Kocsis Mihály *Ballasztja* vagy Elek Judit *Meddig él az ember?*-e. Péterffy András *Képek kettős keretben* című munkája ugyan felfogható egy nevelési kísérlet illusztrációjaként is (a Miskolci Gyermekváros lakói gyermeknap alkalmából saját tévéadás készítésére kapnak lehetőséget), ám a filmben inkább az anyagkezelés különféle eljárásainak ütköztetése dominál – a Stúdióban a dokumentarizmussal egyidejűleg futó filmnyelvi kísérletek nyilvánvaló inspirációjaként. Ezzel szemben Szorgent Sándor *Úton* című dokumentumfilmje megmarad a kvázi eszköztelen rögzítésnél, ez a mű viszont témavilágával lóg ki a sorból, amennyiben egy ellentétes végletet, az ifjúságpolitika egyfajta nullfokát vagy csődjét mutatja. Szorgent egy kallódó, peremhelyzetű fiatalokból összeverődő galeri mindennapjait követi nyomon; a céltalanul tengődő, legfeljebb alkalmi munkákból élő bandatagok idejüket jobbra italozással, randalírozással, féktelen tombolással töltik. A szerkezetében is széttöredező alkotás ugyanakkor nemcsak a késő Kádár-korszakhoz képest teremt erős ellenpontot, de a kilátástalanságból eredő, értelmetlen agresszió képei helyenként még mai szemmel nézve is szélsőségesek.

A forma kérdése

A formanyelv felől szemlélve az oktatásügyi, ifjúságpolitikai munkákat, azonnal kitűnik, milyen távol van e vonulat a következő évtized „beszélő fejek” dokumentumfilmjeitől. Az alapvető formai különbségek nyilvánvalóan elválaszthatatlanok a tematikai változásoktól (a nyolcvanas évekre az alkotók az aktuális társadalmi jelenségek elemzésétől a történelmi félműlt feltárása felé fordulnak), ám ezen túlmenően is megfigyelhető, felépítésükben mennyivel heterogénebbek a hetvenes években született művek. Míg a későbbi, történelmi témájú alkotások esetében az egymás után sorakozó vallomások koncentráltabb, monolitikusabb szerkezeteket hoznak létre, a nevelésügyi filmekben az egyéni interjúsituációk csoportos beszélgetésekkel és eseménykövető szekvenciákkal váltakozva jelennek meg, ami már önmagában nyitottabbá teszi a struktúrát. Ugyanakkor e strukturális nyitottságon belül is igen széles skálát ölelnek fel az érintett munkák.

A tartalmi ellenpontozásra építő szerkesztésmód általánosnak mondható. Már a szériát megelőző filmeket is részben ez működtette, akár a líraibb vagy szociografikusabb, akár a groteszk felé hajló darabokra gondolunk (*Ballasztja*; *Meddig él az ember?*; *A válogatás*). Az ifjúságpolitikai sorozat indulásakor (*Levél a kongresszushoz*; *Botütés saját kérésre*; *Dózsa népe*) jól kimutatható ez az örökség, de meghatározó marad a későbbiekben is (*Nevelésügyi sorozat*; *Fogadalomtétel*; *Mit látnak az iskolások?*; *Kísérleti iskola*). A vágás során megszülető makrostruktúra, vagyis a történetelemek megfelelő elrendezése mellett ezt az ellenpontozó szer-

kesztést szolgálja a szembesítés korábban említett eljárása vagy az a formanyelvileg kevésbé kiugró megoldás, amikor a kamera egy adott szereplő megszólalása alatt nem a beszélőt, hanem a hallgató/hallgatók egyidejű reakcióit mutatja.

Noha már az ellenpontozás eszközkészletét is különféleképpen alkalmazzák az egyes alkotások, az igazán markáns módszertani eltérések a strukturáltság fokában érhetők tetten. Az egyik végpontot a *Kísérleti iskola* foglalja el a maga egzaktul rendszerezett, dátumozott folyamatábrázolásával (itt az alkotók mindig feltüntetik az események időpontját, helyét, szereplőit), a másik végletet az *Úton* erősen redukált narrációja képviseli, amelyben a történetek időbeli és térbeli viszonyai mintegy feloldódnak a dokumentált léthelyzetek állapotszerűségében.

A felvázolt alkotáscsoport tagjaiból a bennük megjelenő, visszatérő, ismétlődő problémák alapján tetszőleges tematikai, asszociációs láncokat állíthatunk fel. Az olyan kulcsfogalmak köré, mint a demokratizmus, a világnézet nevelés, a forradalmiság, a pedagóguskép, az iskola társadalmi szerepe vagy az intézményi struktúra kritikája, a kapcsolódó munkák egész szériáit szervezhetjük. Habár ennek az elemzésnek nem feladata az érintett filmek „védelme” vagy valamiféle „állásfoglalás” mellettük, annyit talán kimondhatunk, hogy ezek a művek ma is alkalmasak lennének a pedagógiai munka hatékony támogatására. Problémafelvetéseik mélysége, érzékenysége és sokrétűsége megannyi alapvető kérdés tematizálására, körüljárására adhatna lehetőséget akár a főiskolai, egyetemi tanárképzés, akár a tanár-továbbképzés során.

A Balázs Béla Stúdió a Filmkultúrában

Összeállította Czirják Pál

Fábrí Zoltán: Rövidfilm-szemle 1963. *Filmkultúra*, 18. (1963. május-június) 175–180.

Kéri Elemér: *Cigányok*. *Filmkultúra*, 19. (1963. július–augusztus) 27–35.

Nemes Károly: Visszapillantás a Cigányokra. *Filmkultúra*, 20. (1963. szeptember–október) 41–46.

Sára Sándor: Így készült a *Cigányok*. *Filmkultúra*, 23. (1964. március–április) 67–78.

Bíró Yvette: Mi lesz a Balázs Béla Stúdióval? *Filmkultúra*, 1965/2. 19–24.

Sára Sándor: Ami megőrzésre érdemes. *Filmkultúra*, 1965/3. 26–28.

Huszárik Zoltán: Elégia. *Filmkultúra*, 1965/3. 29–36.

Zsugán István: B.B.S.-filmek 1965. *Filmkultúra*, 1965/3. 36–42.

Fazekas Lajos: A pályakezdők szemével. *Filmkultúra*, 1966/1. 65–67.

Galsai Pongrád: Rendezők vizsgálja. Gondolatok fiatal filmrendezők diplomaműveiről. *Filmkultúra*, 1966/2. 37–41. [BBS-filmről: 40.]

Megkérdeztük művészeinket... [II.] *Filmkultúra*, 1966/5. 58–69. [említés BBS-filmekről: Bozay Attila válaszában 59–60.; Petrovics Emil válaszában 65.; Szokolay Sándor válaszában 69.]

Az elmúlt évad fesztiválsikerei. *Filmkultúra*, 1966/6. 44–48. [45.: Elégia – Oberhausen 1966.]

Filmköltészet és képkompozíció. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmkultúra*, 1967/1. 5–17.

Nemes Károly: A Balázs Béla Stúdió új filmjei. *Filmkultúra*, 1967/3. 79–83.

Kósa Ferenc: Öngyilkosság. Filmvázlat. *Filmkultúra*, 1967/3. [oldal-számozás nélkül]

Kuczka Péter: A becsukódott legyező. *Filmkultúra*, 1968/1. 42–45.

B. Nagy László: A dokumentumfilm társadalmi küldetése. Utószó a miskolci rövidfilm-fesztiválhoz. *Filmkultúra*, 1968/4. 25–32.

Perneczky Géza: A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai. *Filmkultúra*, 1968/6. 26–38.

B. Nagy László: Magyar „ellentipológia”? Hozzászólás a filmstílusok vitájához. *Filmkultúra*, 1969/1. 12–17.

Trethon Judit: A fiatal nézők nevében. *Filmkultúra*, 1969/1. 82–83. [olvasói levél; említés a BBS filmklubjáról]

Fábián László: Egy filmstílus „archaizmusáról”. *Filmkultúra*, 1969/2. 101–103.

Moldován Domokos: A néprajzi filmmezés jövőjéért. *Filmkultúra*, 1969/2. 103–105.

Keszi Imre: Mit is jelent a bartóki modell? Hozzászólás a tipológia-vitához. *Filmkultúra*, 1969/3. 90–94.

Szociológiai filmcsoportot! *Filmkultúra*, 1969/3. 95–96. [Grunwalsky Ferenc; Magyar Dezső; Mihályfy László; Pintér György; Sipos István; Ajtony Árpád; Bódy Gábor; Dobai Péter; Kardos Csaba]

Gyertyán Ervin: Hol tartunk a nemzeti filmidőma kialakításában? *Filmkultúra*, 1969/4. 88–91.

Zalán Vince: Filmgyártásunk „tudathasadása”? *Filmkultúra*, 1969/4. 95–96.

Bernáth László: Betölti-e hivatását a mai dokumentumfilm? Beszélgetés dokumentumfilmrendezőkkel. *Filmkultúra*, 1969/5. 5–11.

Szomjas György: Tizenhat milliméteres technikát! *Filmkultúra*, 1969/5. 79–80.

Mit tehetünk a dokumentumfilm felzárkózásáért? Garai Erzsébet és Szurdi Márta hozzászólása. *Filmkultúra*, 1969/6. 5–9.

Lázár István: A tények feltárása vagy kommentálása? *Filmkultúra*, 1969/6. 10–13.

Változások a Balázs Béla Stúdióban. *Filmkultúra*, 1969/6. 14–16.

Fábián László: Elég „érdekessé”-e újabb filmjeink? *Filmkultúra*, 1970/1. 74–75.

A magyar film 25 éve. 1945–1970. Szemelvények egy negyedszázad filmtörténeti dokumentumaiból. *Filmkultúra*, 1970/2. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész:] 78–79.

A magyar film 25 éve. 1945–1970. Szemelvények egy negyedszázad filmtörténeti dokumentumaiból II. A fiatalok műhelye. *Filmkultúra*, 1970/3. 11–14.

B. Nagy László: Tovább! Az új magyar film – történelmi távlatban. *Filmkultúra*, 1970/4. 5–19.

Halász László – Sipos Kornél: A „Cigányok” és a cigányok megítélése. *Filmkultúra*, 1970/5. 57–62.

Gyertyán Ervin: Tízéves a Balázs Béla Stúdió. *Filmkultúra*, 1971/1. 69–70.

Almási Miklós: Változó pozíció – változatlan célok. *Filmkultúra*, 1971/3. 5–10. [a Balázs Béla Stúdió filmjeiről: 8.]

Lázár István: Ingázó kamera. A Balázs Béla Stúdió új filmjei. *Filmkultúra*, 1971/3. 11–15.

Hegedűs András: A felelősségről többféle változatban. *Filmkultúra*, 1971/4. 64–68.

Grunwalsky Ferenc: Adottságok és lehetőségek. Anyaggyűjtés egy tervezett filmhez. *Filmkultúra*, 1971/4. 92–117.

A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével. *Filmkultúra*, 1971/5. 20–24.

Berkovits György: A tények útvesztőjében. A Balázs Béla Stúdió új filmjei. *Filmkultúra*, 1972/1. 21–24.

Gaál István: Novák Márk. *Filmkultúra*, 1972/1. 43.

Zsugán István: Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala. *Filmkultúra*, 1972/4. 5–11.

Fülek József: Elkötelezett tárgyilagossággal. Megjegyzések az újabb magyar dokumentumfilm-terméshez. *Filmkultúra*, 1972/4. 12–21.

Filmtervek a Balázs Béla Stúdióban. Tóth János: „Kinematográf”. Dobai Péter: Beton. Grunwalsky Ferenc: Epizódok egy hadsereg életéből. *Filmkultúra*, 1972/6. 95–109.

A Balázs Béla Stúdió „zárszámadása”. *Filmkultúra*, 1973/1. 21–24.

Császár István: Nem a tények, hanem az összefüggések erejével. Jegyzetek a B. B. S. filmjeiről. *Filmkultúra*, 1973/2. 21–25.

Lázár István: A rövidfilm megoldatlan sorsa. Jegyzetek és javaslatok a miskolci filmszemle alkalmából. *Filmkultúra*, 1973/3. 67–69.

Ember Marianne: Tervek és tapasztalatok az első pesti stúdiómoziban. [beszélgetés Gémes Györgygyel] *Filmkultúra*, 1973/3. 75–78.

Berkovits György: Az élményért, a kikapcsolódásért, a megértésért. Beszélgetések értelmiségi nézőkkel. *Filmkultúra*, 1974/1. 94–101. [említés BBS-filmekről: 96.]

Fábián László: Egy tárgyilagos vélemény. L. Pogozseva: Budapesti füzetek. *Filmkultúra*, 1974/1. 102–104. [említés BBS-filmekről: 103.]

Zalán Vince: A valóság változásáról illúziók nélkül. Schiffer Pál: Faluszéli házak; Mit csinálnak a cigánygyerekek? *Filmkultúra*, 1974/2. 15–19.

Varga Vera: „A nevelésügy erőforrásai nem az iskolában, hanem a társadalomban vannak”. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió nevelésügyi sorozatáról. *Filmkultúra*, 1974/3. 5–12.

Gyertyán Ervin: A hivatás lírája és drámája. A Balázs Béla Stúdió „Nevelésügyi sorozata”. *Filmkultúra*, 1974/5. 27–30.

Berkovits György: A filmértés esélyei. Beszélgetés egyetemista filmklubtagokkal. *Filmkultúra*, 1975/2. 88–94. [említés BBS-filmekről: 91.]

Kovács András: Harminc év vitáiból II. Adalékok a magyar film drámájához. *Filmkultúra*, 1975/3. 13–28. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 25–26.]

Mit jelent Önnek a film? Válaszol: Szabolcsi Miklós irodalomtörténész. *Filmkultúra*, 1975/3. 93–96. [említés BBS-filmről: 96.]

Fülek József: Rövidfilmek a közművelődés mérlegén. *Filmkultúra*, 1975/4. 70–76. [említés BBS-filmekről: 75.]

Hegedűs Zoltán: Történelem keresztfontálal. Bódy Gábor: Amerikai anxi. *Filmkultúra*, 1976/3. 28–33.

A Film- és Televízió-művészek Szövetségének közgyűlése. Kovács András beszámolója. *Filmkultúra*, 1977/1. 7–15. [a Balázs Béla Stúdiót érintő szakaszok: 10.; 14–15.]

Az 1976-ban bemutatott magyar filmek filmográfiája. *Filmkultúra*, 1977/1. 87–89. [Amerikai anxi; Segesvár: 88.]

Berkes Ildikó: Beszélgetések a IX. Filmszemle vendégeivel. *Filmkultúra*, 1977/2. 16–20.

Olvasók az Amerikai anxi-ról. (Redl Károly, Papp Zsolt, Kozma György) *Filmkultúra*, 1977/2. 49–52.

Ember Marianne: Hogyan forgalmazzuk a magyar filmeket? A társadalmi forgalmazás formái. [Dárday István hozzászólása] *Filmkultúra*, 1977/3. 71–72.

Lázár István: Utóhang egy filmszemléhez. *Filmkultúra*, 1977/4. 26–34.

Gönczi László: „El kell indulni minden úton...” Bódy Gábor: Amerikai anxi. *Filmkultúra*, 1977/4. 78–80.

Szabó B. István: A magyar játékfilmről – Október évfordulóján. *Filmkultúra*, 1977/5. 14–32. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 30–32.]

Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977/6. 83–89.

Kozák Gyula: Az előítéletek ellen. Egy film társadalmi missziója. *Filmkultúra*, 1977/6. 89–96.

Somlyó György: Filmek versben el képzelve. Terelőutak Huszárik Zoltán kisfilmjei felé. *Filmkultúra*, 1978/1. 47–56.

Horgas Béla: Képköltészet. *Filmkultúra*, 1978/1. 56–60.

Hátori Ottó: A dokumentum ereje. Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. *Filmkultúra*, 1978/3. 24–26.

Bérczes László: A groteszk új vonásai a magyar filmben. Újabb filmvígjátékaink emberábrázolása. *Filmkultúra*, 1978/3. 42–45. [említés BBS-filmekről: 43–44.]

Csala Károly: A megszerkesztett látvány. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmkultúra*, 1978/3. 52–63.

Báron György: Állóképek. Ember Judit: Fagyöngyök. *Filmkultúra*, 1978/4. 27–30.

Nyerges András: Válaszúton. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről. *Filmkultúra*, 1978/4. 31–38.

Józsa Péter: Társadalmelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei. *Filmkultúra*, 1978/4. 39–45.

Tóth Klára: Mit jelent önnek a film? Válaszol: Ancsel Éva filozófus. *Filmkultúra*, 1978/4. 87–91. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 90.]

Ember Marianne: Egy nemzedék önróniája. Beszélgetés Szörényi Rezsővel. *Filmkultúra*, 1978/6. 63–68. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 63–64.]

Az 1978-ban bemutatott magyar filmek filmográfiája. *Filmkultúra*, 1979/1. 108–110. [Cséplő Gyuri; Fagyöngyök: 109.]

Csala Károly: Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetéről. Rendezés, fényképezés – és a „magyar új hullám”. *Filmkultúra*, 1979/2. 66–71.

Nádasy László: Mit jelent Önnek a film? Válaszol: Huszár Tibor szociológus. *Filmkultúra*, 1979/2. 102–110. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 107–109.]

Halász László: „Tessék mosolyogni”. Bódy Gábor: Privát történelem. *Filmkultúra*, 1979/3. 16–19.

Ember Marianne: Dokumentumfilmek továbbélő motívumai. *Filmkultúra*, 1979/4. 30–32.

Csala Károly: Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetéről. A mozgókép: mozgó részletek szintézise. Tóth János filmpoétikája. *Filmkultúra*, 1980/1. 59–63.

Antal István: A magyar filmkultúra műhelyei 3. A BBS. *Filmkultúra*, 1980/1. 95–98.

Palotai János: Társadalomkép a hetvenes évek filmjeiben. Szociológiai jegyzetek. *Filmkultúra*, 1980/2. 7–18.

Ember Marianne: Filmszociográfia – két fejezetben. Gulyás Gyula – Gulyás János: Vannak változások. *Filmkultúra*, 1980/2. 50–52.

Ember Marianne: Tárlatvezetés Elek Judit filmjeiről. *Filmkultúra*, 1980/3. 73–81.

Tóth Klára: Profán köszöntő. A Balázs Béla Stúdió két évztéde. *Filmkultúra*, 1980/5. 77–80.

Zöldi László: A kezdeményezés lehetőségei. Közművelődésünk film-szalagon. *Filmkultúra*, 1980/5. 81–85.

Dárday István: A magyar dokumentarizmus sajátosságai. *Filmkultúra*, 1980/6. 14–18.

Ember Marianne: A költői film igénye. Sára Sándor rövidfilmjeiről. *Filmkultúra*, 1980/6. 57–64.

Kőhádi Zsolt: Felnőtt emberség, minőségi élet. Beszélgetés Király Istvánnal a Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra*, 1981/4. 5–16.

Mátyás Győző: Tóth János egyszemélyes művészete. *Filmkultúra*, 1981/5. 50–58.

Zöldi László: Szépséges valóság. Mannheimi noteszlapok. *Filmkultúra*, 1981/6. 82–86.

Szakmai közérzet, 1981. *Filmkultúra*, 1982/1. Bódy Gábor hozzászólása: 15–18.; Szekfi András hozzászólása: 21–23.

Muhi Klára – Perlaki Tamás: „Kísérleti” életmű. Kardos Ferenc filmjeiről. *Filmkultúra*, 1982/1. 51–60. [említés BBS-filmekről: 51.]

Pörös Géza: A létezés próbatételei. Gábor Pál filmjeiről. *Filmkultúra*, 1982/2. 61–73. [említés BBS-filmekről: 62–63.; 65.]

Beke László: Infermentál. Nemzetközi videokazetta-folyóirat. *Filmkultúra*, 1983/1. 94–96.

Ember Marianne: Elégia. Huszárik Zoltán filmjéről. *Filmkultúra*, 1983/2. 49–55.

Jász István: Otthonteremtő szocializmus. Simó Sándor filmjeiről. *Filmkultúra*, 1983/2. 62–68. [említés BBS-filmről: 62.]

Palotai János: Az objektívről – szubjektíven. Beszélgetések a dokumentumfilmről. *Filmkultúra*, 1983/2. 100–101. [recenzió]

Erdélyi Z. Ágnes: A hátrányos helyzet nyomában. Beszélgetés Erdőss Pállal. *Filmkultúra*, 1983/3. 51–53. [említés BBS-filmről: 51.]

Szabó György: Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra*, 1983/4. 57–64. [említés BBS-filmekről: 59–60.]

Antal István: Emlékek zene nélkül. Alan Parker a BBS-ben. *Filmkultúra*, 1983/5. 49–54.

Czakó Ágnes: Tenni a lehetetlent. Beszélgetés Vészi Jánossal. *Filmkultúra*, 1984/1. 40–44. [említés BBS-filmről: 41.]

Kőhádi Zsolt: Vaskor? Beszélgetés Kézdí-Kovács Zsolttal. *Filmkultúra*, 1984/2. 5–9. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 8–9.]

Beke László: Maurer Dóra experimentális filmjei. *Filmkultúra*, 1984/3. 47–55.

Zana Ferenc: Néhány jellegzetesség a magyar kísérleti filmben. *Filmkultúra*, 1984/3. 56–59.

Harmat György: Montázs az agyunkban. Dobai Péter: Archaikus torzó. *Filmkultúra*, 1984/3. 99–101. [recenzió]

Erdélyi Z. Ágnes: Játéktér csaták után. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről. *Filmkultúra*, 1984/4. 33–56.

Béresi Csilla: Így jár a hős. Jeles András filmjeiről. *Filmkultúra*, 1984/5. 51–59. [említés BBS-filmről: 58–59.]

Harmat György: „Az erdő mégsem háza a harmóniának”. Kézdí-Kovács Zsolt filmjeiről. *Filmkultúra*, 1984/6. 52–63. [említés BBS-filmről: 52.]

Barabás Klára: A magyar film egy francia szemével. Beszélgetés Jean-Pierre Jeancolas-val. *Filmkultúra*, 1985/1. 12–16.

Barabás Klára: Fordulat küszöbén. A Balázs Béla Stúdió 84-es filmjei. *Filmkultúra*, 1985/5. 24–30.

Durst György: Személyes világ. Szirtes András: Napló. *Filmkultúra*, 1985/5. 30–32.

Bányai Gábor: Már egy hete csak a vonatra gondolok, avagy slejeres az életünk, drága filmes barátaink. Képeslapok Oberhausenből. *Filmkultúra*, 1985/6. 88–95. [említés BBS-filmekről: 91–92.]

Mátyás Győző: Hagyományos és „normaszegő” filmek. *Filmkultúra*, 1985/11. 39–48. [említés BBS-filmről: 46.]

Bányai Gábor: Érzelmes, erőszakos, pusztuló világ. Fiatal filmesek találkozája Torinóban. *Filmkultúra*, 1985/12. 61–68. [említés BBS-filmről: 65–66.]

Miltényi Miklós: Tanácstalanság, a gyakorlat hiánya. Beszámoló a II. Országos Videószemlééről. *Filmkultúra*, 1986/1. 79–81.

Béresi Csilla: Hagyomány és újítás. *Filmkultúra*, 1986/1. 81–83. [említés BBS-filmről: 83.]

Bódy Gábor: Önéletrajz. *Filmkultúra*, 1986/2. 3–11.

Bódy Gábor: Video-elképzelések. *Filmkultúra*, 1986/2. 12–14.

Kovács András: Tehetségkutatás és új tehetségek elindítása. *Filmkultúra*, 1986/2. 17–22. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 21–22.]

Bujdosó Dezső: A remény évtizedének mozgóképei. Jegyzetek a Kortársunk a film című kötetről. *Filmkultúra*, 1986/2. 69–70. [recenzió]

Báron György: Palackposta. Mozgófilm I., Balázs Béla Stúdió. *Filmkultúra*, 1986/3. 65–67. [recenzió]

B. Bernát István: A forradalom öntudata. Magyar Dezső: Agitátorok. *Filmkultúra*, 1986/4. 27–31.

Lista a Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett filmrendezőkről, tv-rendezőkről és operatőrökről (1975-től). *Filmkultúra*, 1986/5. 35–43.

Zana Ferenc: Filmszociográfia és történeti dokumentum. Gulyás Gyula és Gulyás János filmjei. *Filmkultúra*, 1986/7. 30–39.

A Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége Titkárságának állásfoglalása a Balázs Béla Stúdió működésével kapcsolatban. *Filmkultúra*, 1986/9. 16–18.

Hudra Klára: Egyensúlygyakorlatok a játékfilmben. Amerikai anxi. *Filmkultúra*, 1986/12. 3–8.

Gombár József: A magyar film helyzetéről és a filmszakma újjászervezéséről. Tervezet. *Filmkultúra*, 1987/1. 43–52. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 48.]

Bódy Gábor a videóról. Bódy Gábor és Walter Gramming beszélgetése. *Filmkultúra*, 1987/1. 53–56.

Gáspár László: Egy „filmszociográfáról” – az egyik szereplő szemével. *Filmkultúra*, 1987/2. 54–59.

Báthory Erzsébet – Pinter Judit: „És akkor az ember egyre inkább szűkességét érzi annak, hogy valami szintézis szülessen...” Beszélgetés Magyar Dezsővel. *Filmkultúra*, 1987/3. 38–50.

Gulyás Gyula – Gulyás János: Nyilatkozat. *Filmkultúra*, 1987/3. 78.

Bányai Gábor: Mi látszik a képen? Jegyzetek a XIX. Magyar Játékfilm Szemléhez. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 26–40. [említés BBS-filmekről: 28–29.]

Palotai János: Memoárok, mítoszok, minták. A '87-es Szemle dokumentumfilmjei. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 41–46.

Szalay György: „A haláltó fölött”. Jegyzetek a Szemle két filmjéről. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 47–48.

Szilágyi Gábor: Kép és cselekmény. Az operatőri munka az elmúlt esztendő néhány magyar játékfilmjében. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 49–59. [BBS-filmről: 54–55.]

Féjja Sándor: A Filmszemle mozis tesztje. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 79–89.

Lalik Sándor: A peremléten innen és túl. Tarr Béla filmjeiről. *Filmkultúra*, 1987/4–5. 91–106.

Galló Sándor: „Kilépsz, hogy bent maradj”. A BBS-szindróma. *Filmkultúra*, 1987/6. 42–51.

Vélemények a Balázs Béla Stúdióról. Morando Morandini, Bruno de Marchi, Umberto Rossi, Jean-Pierre Jeancolas. *Filmkultúra*, 1987/6. 52–53.

Dialógus filmképekről. Maurer Dóra és Marc Adrian beszélgetései. *Filmkultúra*, 1987/6. 57–61.

Galló Sándor: Alternatíva és lehetőség. BBS „K” Szekció. *Filmkultúra*, 1987/6. 76–77.

Bonta Zoltán: Kőhádi Zsolt főszerkesztő úr! [helyreigazítás] *Filmkultúra*, 1987/6. 78.

Lalik Sándor: A mechanizmus zavarai. Gazdag Gyula filmjeiről. *Filmkultúra*, 1987/9. 24–45.

Zana Ferenc: Egy iskola Kelet-Közép-Európában. *Filmkultúra*, 1987/9. 66.

Egy vita halálára. [szerkesztőségi jegyzet] *Filmkultúra*, 1987/9. 67.

Hirsch Tibor: Ki folytassa a maga mesterségét? Oberhausen. *Filmkultúra*, 1987/9. 73–75. [említés BBS-filmről: 75.]

Barabás Klára: Mentse, aki tudja, a... rövidfilmet! Krakkó, 1987. *Filmkultúra*, 1987/9. 76–78. [említés BBS-filmről: 76.]

Hudra Klára: Az Infermentál hat éve. Interjú Bódy Verával és Antal Istvánnal. *Filmkultúra*, 1987/11. 15–20.

Erdélyi Z. Ágnes: A forgandóság változatai. Pessaro, 1987. *Filmkultúra*, 1987/12. 61–63. [említés BBS-filmekről: 62.]

Ember Marianne: Dokumentumfilmek Mannheimben – 1987. *Filmkultúra*, 1987/12. 67–70. [említés BBS-filmről: 67–68.]

Tóth Klára: A cenzúra mint alkotótárs. Beszélgetés Bihari Mihállyal. *Filmkultúra*, 1988/1. 9–14.

Berkes Ildikó: Értelmiségiek a moziban. *Filmkultúra*, 1988/1. 15–26. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 25.]

Andorka Rudolf: A filmművészet társadalmi hatása. *Filmkultúra*, 1988/1. 26–29.

Závada Pál: Filmszociográfiák a faluról és a történelemről. *Filmkultúra*, 1988/3. 53–66.

Pap Pál: Szomszéd az egész világ. Oberhausen, 1988. *Filmkultúra*, 1988/4. 77–79.

Báthory Erzsébet: A zenekar a próba végeztével átmegy a klubszobába. Főiskolai vizsgafilmek 1959-től 1964-ig. *Filmkultúra*, 1988/6. 27–37.

Fazekas Eszter – Pintér Judit: Miénk a világ? A „próbaidő” pillanata Szabó István Álmodozások kora című filmjében. *Filmkultúra*, 1988/6. 39–51.

Petemák Miklós: A Balázs Béla Stúdió K-szekciójának munkájáról és terveiről. *Filmkultúra*, 1989/3. 78–80.

Muhi Klára: „A képek mögött a gének”. Forgács Péter: Epizódok M. F. tanárúr életéből. *Filmkultúra*, 1990/1. 62–64.

Erőss Ferenc: „Az informális stratégiája” a művészetben és a társadalomban. Mérei Ferenc életművéről. *Filmkultúra*, 1990/4. 60–63.

Bíró Gyula: Három „deviáns karrier”. Könnyű vér, Kicsi, de nagyon erős, Céllövölde. *Filmkultúra*, 1990/5. 41–46.

Kövesdy Gábor: Kreatív, gondolkodó szerszám. Nemzetközi Film és Videó Művészeti Fesztivál, Győr. *Filmkultúra*, 1991/3. 41–43.

Muhi Klára: Az eltűnt polgár nyomában. Forgács Péter Privát Magyarország című sorozatáról. *Filmkultúra*, 1991/4. 16–22.

Timár Katalin: Szemdemokrácia. F.I.L.M. *Filmkultúra*, 1991/5. 63–64. [recenzió]

Muhi Klára: Ötmillió ideális néző kerestetik. Fiatal Művészek Stúdiója. *Filmkultúra*, 1992/1. 49–57. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 51–52.]

Sneé Péter: Ott bezzeg, míg itt csak. Vajda Péter: Itt a szabadság!; Salamon András: Zsötem. *Filmkultúra*, 1992/2. 48–53.

Muhi Klára: Lukács, az éhezőművész. Molnár György: Vörös Vurstli. *Filmkultúra*, 1992/4. 51–54. [említés BBS-filmről: 52.]

Gelencsér Gábor: A történet én vagyok. Klöpfler Tibor: A lakatlan ember. *Filmkultúra*, 1992/6. 30–33.

Hartai László – Muhi Klára: Mozgóképek – iskolakeretben. Egy komplex média-oktatási kísérlet Magyarországon. *Filmkultúra*, 1992/6. 44–61. [említés BBS-filmekről: 57.]

Pörös Géza: Műhelyek és kurátorok. Stúdióvezetők az alapítványi támogatásról. *Filmkultúra*, 1993. február, 39–37. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 39.]

Surányi Vera: BBS: „Nincs levegő – megszűnt a tér”. Beszélgetés Durst Györggyel és Szederkényi Júliával. *Filmkultúra*, 1993. április, 39–38.

A Magyar Mozgóképek Alapítvány Játékfilm Szakkuratóriumának döntései. (1993. február 15.) *Filmkultúra*, 1993. május, 38.

Surányi Vera: Dühös, fáradt és szomorú. Beszélgetés Lengyel Lászlóval. *Filmkultúra*, 1993. június, 39–38.

Brezina: Önmagunk bálványai. Kötetlen csevegés fe Lugossy Lászlóval. *Filmkultúra*, 1993. augusztus, 19–16.

Szirtes András: Szárnyas rakétával a Nap után. Vallomások. *Filmkultúra*, 1993. szeptember, 19–16.

Gelencsér Gábor: Sade márkí élete. *Filmkultúra*, 1993. szeptember, 37–36.

Mizogucsi. 11 film. Örökmozgó – Toldi BBS Stúdió Mozi. *Filmkultúra*, 1993. október-november-december, 12. [ehhez kapcsolódóan: Nemes Károly: Mizogucsi Kendzsi. 11–7.]

Sneé Péter: Jonas Mekas napló-jegyzetei. *Filmkultúra*, 1993. október-november-december, 15–13.

Poór Tünde: Jonas Mekas Budapest. *Filmkultúra*, 1993. október-november-december, 19–16.

Tanner Gábor: Árnyékszázad. *Filmkultúra*, 1993. október-november-december, 50–49.

Surányi Vera: Hallgatás = Halál. Adele Eisensteinnel az új Toldi moziban. *Filmkultúra*, 1994. január, 22–21.

Gelencsér Gábor: Paramicha. *Filmkultúra*, 1994. október, 37–36.

Tóth Klára: Vége a gyermekkor. A fiatal (?) magyar filmről. *Filmkultúra*, 1994. november, 39–37.

Állásfoglalás és helyzetkép. *Filmkultúra*, 1995. január, 36–35. [az aláírók között szerepel a BBS Alapítvány is]

Nádra Valéria: A nagy évtized. Gazdag Gyula: Képeskönyv 1968–1979. *Filmkultúra*, 1995. február, 5–4. [recenzió]

Palotai János: Barkácsok. „Tractatus” Forgács Péter filmjeiről. *Filmkultúra*, 1995. május, 33–31.

Az MMA (Magyar Mozgóképek Alapítvány) egyes szakkuratóriumainak döntései az 1995. évi támogatásokról. *Filmkultúra*, 1995. június, +2.

Filmhírek. Díjak. [említés BBS-filmről] *Filmkultúra*, 1995. november, +1.

A Balázs Béla Stúdió a Filmvilágban

P. Zs. [Pongrácz Zsuzsa]: A Filmművészeti Szövetség feladatairól. *Filmvilág*, 1959/6. 28–29. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 28.]

Pályázat. [pályázati kiírás rövidfilmmovellára] *Filmvilág*, 1959/11. 32.

Czibor János: Szerelem nélkül. Jegyzetek két kisfilmről. *Filmvilág*, 1959/19. 22–23. [Markos Miklós: Májusi dal; Zolnay Pál: Eljegyzés]

T. Gy. [Timár György]: Megjegyzés az Eljegyzésről. *Filmvilág*, 1959/20. 14.

Bán Róbert: Fiatalok stúdiója. *Filmvilág*, 1959/20. 23–24.

Czibor János: Utóhang egy kisfilmhez. *Filmvilág*, 1959/21. 11–12.

Kürti László: Gondok a Balázs Béla Stúdióban. *Filmvilág*, 1959/24. 23–24.

Z. L. [Zay László]: Kisfilmjeink nagy jelentőségéről. *Filmvilág*, 1960/4. 26–27. [utalás az Eljegyzés c. filmre: 26.]

Győri Gábor: Filmet az ifjúságnak. *Filmvilág*, 1960/12. 1–2. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 1.]

Az I. Magyar Kisfilmszemle díjai. *Filmvilág*, 1960/12. 32.

Csuhraj, Grigorij: A művészi alkotás korszerűsége. *Filmvilág*, 1961/10. 1–3. [Grigorij Csuhray a Balázs Béla Stúdióban; szerk.: Létay Vera]

Rajk András: Egy fiatal játékfilmstúdió gondolai, eredményei és tervei. *Filmvilág*, 1961/20. 15–18. [beszélgetés Nemeskürty Istvánnal (Budapest Filmstúdió); utalás az Eljegyzés c. filmre: 18.]

Padányi Anna: A kamera mögött. Beszélgetés három operatőrrel. *Filmvilág*, 1961/24. 9–12. [Sára Sándor: 10–11.; Tóth János: 11–12.]

Kézdi-Kovács Zsolt: Hazai problémák szovjet rendező szemével. [Mihail Romm a Balázs Béla Stúdióban] *Filmvilág*, 1962/4. 11–12.

Játék. [rövid, képes beszámoló Tóth János kisfilmjének forgatásáról] *Filmvilág*, 1962/5. [a lapszám hátsó borítójának belső oldalán]

Borhy Anna: Dokumentumfilm vagy filmdokumentum. Gondolatok a III. Magyar Rövidfilm Fesztivál előtt. *Filmvilág*, 1962/7. 26–27.

Borhy Anna: A III. Magyar Rövidfilm Szemle. *Filmvilág*, 1962/9. 5–6.

A Rövidfilm Szemle díjnyertes filmjei. *Filmvilág*, 1962/9. 32.

Negyvenhárom ország az oberhauseni fesztiválon. *Filmvilág*, 1963/3. 27.

Rajk András: Rövidfilmek a mérlegen. Beszámoló az oberhauseni fesztiválról. *Filmvilág*, 1963/5. 5–7.

A filmkritikusok díja 1962. *Filmvilág*, 1963/5. 8.

Létay Vera: Friss szél. *Filmvilág*, 1963/5. 18–21.

Földes Anna: Több mint kísérlet. Fiatal művészek kisfilmjeiről. *Filmvilág*, 1963/7. 10–12.

Rajk András: Dokumentum – vagy fantázia. Hozzászólás a rövidfilmvitához. *Filmvilág*, 1963/8. 22–24. [említés BBS-filmről: 24.]

Rajk András: A Negyedik Magyar Rövidfilm-szemle. *Filmvilág*, 1963/9. 7–8.

Kiosztották a IV. Magyar Rövidfilmszemle díjait. *Filmvilág*, 1963/9. 8.

Dósai István: Cannes 1963. *Filmvilág*, 1963/11. 13–19. [említés BBS-filmről: 18–19.]

Kiosztották a Cannes-i filmfesztivál díjait. *Filmvilág*, 1963/11. 19.

Nemeskürty István: Vendég Olaszországból. Beszélgetés Guido Aristarcoval. *Filmvilág*, 1963/15. 7–8. [említés BBS-filmekről: 8.]

A lipcsei VI. nemzetközi dokumentum- és kisfilmfesztivál eredményei. *Filmvilág*, 1963/23. 29.

Pongrácz Zsuzsa: Jegyzetek a hatodik lipcsei filmfesztiválról. *Filmvilág*, 1963/24. 6–7.

G. T. [Garai Tamás]: Magyar siker Tours-ban. *Filmvilág*, 1964/1. 32. [Szabó István: Te]

Kiosztották a magyar filmkritikusok díjait. *Filmvilág*, 1964/5. 19. [Sára Sándor: Cigányok]

Mándy Iván: A gép követ. Jegyzetek. *Filmvilág*, 1964/5. 20–23. [Elek Judit: Találkozás]

Magyar filmek Párizsban. *Filmvilág*, 1964/5. 24–26.

Gyertyán Ervin: Irányzatok és távlatok. *Filmvilág*, 1964/7. 1–3. [említés BBS-filmekről: 2.]

Montázs. *Filmvilág*, 1964/8. 31–32. [rövidhír Szabó István 7e című filmjének francia nyelvű szinkronizálásáról: 31.]

Kürti László: Díjkiosztás után. Gondolatok a miskolci fesztiválról. *Filmvilág*, 1964/14. 6–9.

Nádasy László: Gondolatok a krakói rövidfilmfesztiválról. *Filmvilág*, 1964/14. 21–23. [Sára Sándor: Cigányok: 23.]

Montázs. *Filmvilág*, 1964/18. 32. [rövidhír Kardos Ferenc *Miénk a világ* című filmjének párizsi bemutatójáról]

Zsugán István: A szintézis küszöbén. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 1964/24. 4–7.

Kárpáti György: Rövidfilm-fesztivál, Tours, 1964. *Filmvilág*, 1965/2. 26–28. [Novák Márk: Csendélet: 28.]

Földes Anna: Divat vagy módszer. *Filmvilág*, 1965/4. 13–14. [Simó Sándor: Színe és fonákja: 14.]

Montázs. [rövidhírek] *Filmvilág*, 1965/4. 32. [Oberhausen]

Létay Vera: Álmodozások kora. *Filmvilág*, 1965/5. 3–7. [említés BBS-filmekről: 5.]

Létay Vera: Oberhausen 1965. *Filmvilág*, 1965/6. 14–18. [említés BBS-filmekről: 18.]

Kuczka Péter: Tíz kisfilm. *Filmvilág*, 1966/2. 27–29.

Magyar filmhetek Zürichben. Nemeskürty István és Herskó János beszámolója. *Filmvilág*, 1966/3. 13–14. [említés BBS-filmekről: 13.]

Bíró Yvette: Tours-i rövidfilmfesztivál, 1966. *Filmvilág*, 1966/4. 6–9. [említés BBS-filmekről: 9.]

Létay Vera: Változatok egyhangúsága. Oberhauseni benyomások. *Filmvilág*, 1966/6. 1–6. [Huszárik Zoltán: Elégia: 4–6.]

B. A. [Borhy Anna]: A III. Miskolci Filmfesztivál programja. *Filmvilág*, 1966/10. 31–32.

Zsugán István: A III. Miskolci Filmfesztivál. *Filmvilág*, 1966/11. 19–22.

Zsugán István: Portrévázlat három fiatal filmművészről. *Filmvilág*, 1966/14. 8–11. [Huszárik Zoltán; Ventilla István; Tóth János]

Gyertyán Ervin: Új törekvések a magyar filmművészetben. *Filmvilág*, 1966/15. 1–4.

Pogozseva, Ludmila P.: Budapesti jegyzetek. *Filmvilág*, 1966/17. 1–3. [említés BBS-filmekről: 1.]

Pongrácz Zsuzsa: Kisfilmek és kicsi filmek. *Filmvilág*, 1966/21. 13–17. [Reisenbüchler Sándor: Egy portré századunkból: 16–17.]

Bartha Attila: Néhány gondolat a szerzői rajzfilmekről. *Filmvilág*, 1966/24. 31–32. [Nepp József: Mese a bogárról]

P. Zs. [Pongrácz Zsuzsa]: Magyar filmekről – francia szemmel. *Filmvilág*, 1967/4. 23–25. [Huszárik Zoltán: Elégia: 25.]

Kitüntetett filmművészek. *Filmvilág*, 1967/8. 1–6. [Szabó István: 3–4.]

Földes Anna: Felnőtt fiatalok – óvatoss filmek. *Filmvilág*, 1967/8. 19–21.

Soproni János: A belgrádi rövidfilm szemle. *Filmvilág*, 1967/8. 25–27.

Bernáth László: Fesztivál Miskolcon. *Filmvilág*, 1967/11. 1–2.

Zsugán István: Egy pálya elkezdődött. Beszélgetés Kósa Ferencel. *Filmvilág*, 1967/12. 20–23.

Maár Gyula: Kífelé a skatulyákból. *Filmvilág*, 1967/22. 6–8. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 7.]

Létay Vera: A filmkép rangja. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 1968/1. 1–4.

Zsugán István: Jelenlét, Vízkerezt, Öngyilkosság. Három új rövidfilmről. *Filmvilág*, 1968/1. 10–13.

Filmvilág. [rövidhírek] *Filmvilág*, 1968/4. 30. [Tours: díjat nyert Kósa Ferenc *Öngyilkosság* című filmje]

Filmvilág. [rövidhírek] *Filmvilág*, 1968/8. 31. [Oberhausen: díjat nyert Elek Judit *Meddig él az ember?* és Sára Sándor *Vízkerezt* című filmje]

Mágóri Erzsébet: Oberhausen – és a Másik mozi. *Filmvilág*, 1968/9. 7–11. [Sára Sándor: *Vízkerezt*; Elek Judit: *Meddig él az ember?*: 11.]

A Miskolci Filmfesztivál díjai. *Filmvilág*, 1968/11. 25. [Elek Judit; Sára Sándor; Ragályi Elemér]

Fülek József: Mekkora egy kisfilm? *Filmvilág*, 1968/12. 1–3.

Létay Vera: Háború Miskolcon. *Filmvilág*, 1968/12. 21–22.

Sas György: A személyesség útke- resői. *Filmvilág*, 1968/13. 20–22.

Lázár István: Az önbizalom bukta-
tói. *Filmvilág*, 1968/17. 20–22.

Földes Anna: Elszántan a kisfilmek
nyomában. *Filmvilág*, 1968/20.
20–22. [Elek Judit: *Meddíg él az
ember?*: 21.]

Zsugán István: A legújabb magyar
„új hullám”. Pályakezdő filmművé-
szek – bemutatkozás előtt. 1. *Film-
világ*, 1969/3. 1–5. [Sára Sándor;
Gábor Pál]

Zsugán István: A legújabb magyar
„új hullám”. Pályakezdő filmművé-
szek – bemutatkozás előtt. 2. *Film-
világ*, 1969/4. 11–13. [Elek Judit]

Zsugán István: A legújabb magyar
„új hullám”. Pályakezdő filmművé-
szek – bemutatkozás előtt. 3. *Film-
világ*, 1969/5. 4–8. [Gyöngyössy
Imre]

Zsugán István: A legújabb magyar
„új hullám”. Pályakezdő filmművé-
szek – bemutatkozás előtt. 4. *Film-
világ*, 1969/6. 7–11. [Rózsa János;
Simó Sándor]

Az év kitüntetettjei. *Filmvilág*,
1969/8. 1–4. [említés Zolnay Pál *El-
jegyzés* című filmjéről: 4.]

Létay Vera: Pubertás-fesztivál.
Oberhausen, 1969. *Filmvilág*,
1969/9. 9–12.

Szántó Erika: A legfiatalabb ma-
gyar filmművészet. A Balázs Béla
Stúdió új filmjei. *Filmvilág*, 1969/10.
1–3.

Pongrácz Zsuzsa: Miskolc – 1969.
Filmvilág, 1969/10. 21–22.

Zsugán István: Krakkói fesztivál,
1969. *Filmvilág*, 1969/14. 7–11.

Almási Miklós: Jelentések az élet-
formáról. *Filmvilág*, 1969/16. 1–4.
[BBS-filmekről: 3–4.]

Zsugán István: Egy örült éjszaka.
Beszélgetés Kardos Ferencsel.
Filmvilág, 1969/17. 10–13. [utalás a
Balázs Béla Stúdióra: 12.]

Gyertyán Ervin: Kívülről nézve film-
jeinkre. *Filmvilág*, 1970/2. 5–7. [em-
lítés BBS-filmekről: 6.]

Sas György: Miért akarnak újat?
Filmvilág, 1970/3. 1–3.

B. Varga Zsuzsa: Balázs Béla Stú-
dió, 1970. *Filmvilág*, 1970/3. 20–22.

Létay Vera: Miki egér a háborúban.
Oberhausen 1970. *Filmvilág*,
1970/10. 5–8. [Huszárik Zoltán:
Capriccio: 8.]

Székely Gabriella: Fialat operatőrök
– munkájukról. *Filmvilág*, 1970/10.
11–14. [Ragályi Elemér – Elek Ju-
dit: *Meddíg él az ember?*: 13.]

Filmvilág. [rövidhírek] *Filmvilág*,
1970/10. 30. [Ifjúsági Filmnapok
Kőszegen]

Lázár István: Hét cikkely a rövid-
filmről. *Filmvilág*, 1970/12. 1–3.

Létay Vera: Magyar filmek
Olbiában. *Filmvilág*, 1970/12.
29–30. [említés BBS-filmről: 29.]

Zsugán István: Fialatok és még fia-
talabbak. Beszélgetés Sándor Pál-
lal. *Filmvilág*, 1970/17. 7–10. [BBS-
filmek említése: 7.]

B. Varga Zsuzsa: Pannóniában –
valami készül. Az új rajzfilmtermés-
ről. *Filmvilág*, 1970/17. 23–25.
[Macskássy Kati: *Mi lenne Buda-
pesten, ha...*: 24.]

Zsugán István: A Szindbád forgatá-
sa közben. Beszélgetés Huszárik
Zoltánnal. *Filmvilág*, 1970/18. 9–14.

Lázár István: A dokumentum igaz-
sága. *Filmvilág*, 1970/18. 19–21.
[Szalkai Sándor: *23 év a padláson*;
Csányi Miklós: *Boldogság*]

Zsugán István: Készül az *Éleslövés-
zet*. Beszélgetés Kenyeres Gábor-
ral. *Filmvilág*, 1970/24. 6–9.

Pongrácz Zsuzsa: Krimi és szatíra
után... Beszélgetés Bácskai Lauró
Istvánnal. *Filmvilág*, 1971/2. 5–8.
[Bácskai Lauró István: *Igézet*: 6.]

Lázár István: Előre vagy vissza?
Filmvilág, 1971/4. 8–10.

Neményi Ferenc: Tóth János. *Film-
világ*, 1971/8. 13–14. [Kitüntetett
filmművészek]

Schiffer Pál. *Filmvilág*, 1971/8. 14.
[Kitüntetett filmművészek]

Garai Tamás: Oberhausen 1971.
Filmvilág, 1971/10. 4–9.

B. Varga Zsuzsa: Jelen lenni, látni,
átélni. Új dokumentumfilmekről.
Filmvilág, 1971/10. 27–29.

B. Varga Zsuzsa: Élő problémákra
terelni a figyelmet. Kovács András
és Schiffer Pál: új dokumentumfilm-
jeikről. *Filmvilág*, 1971/11. 4–6.

Füleki József: Jó jelek Miskolcon.
Filmvilág, 1971/12. 1–3.

A Miskolci Rövidfilmfesztivál díjai.
Filmvilág, 1971/12. 29.

Fenyves György: Köznapok Krak-
kóban. *Filmvilág*, 1971/13. 24–27.
[Szalkai Sándor: *23 év a padláson*:
27.]

Takács István: Pesaro, 1971. *Filmvi-
lág*, 1971/20. 14–18. [Schiffer Pál:
Fekete vonat; Szomjas György:
Nászutak: 18.]

Almási Miklós: A képek rangja.
Filmvilág, 1972/3. 1–3. [utalás a Ba-
lázs Béla Stúdióra, illetve Tóth Já-
nos *Aréna* című filmjének említése:
2–3.]

Létay Vera: A sípoló macskakő.
Filmvilág, 1972/4. 5–9.

Zsugán István: Elkészült a *Roman-
tika*. Beszélgetés Kézdi-Kovács
Zsolttal. *Filmvilág*, 1972/4. 10–12.

M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Novák
Márk. *Filmvilág*, 1972/5. 23. [nekro-
lóg]

Kitüntetett filmművészek. *Filmvilág*,
1972/8. 8–11. [Gábor Pál; Sándor
Pál: 10.]

Kitüntetett filmművészek. *Filmvilág*,
1972/8. 8–11. [Gábor Pál; Sándor
Pál: 10.]

Takács István: Pesaro '72. *Filmvi-
lág*, 1972/19. 24–28. [Maár Gyula:
Prés: 28.]

Mándy Iván: Nem írdogálok filmlap-
ba. *Filmvilág*, 1973/4. 14–15.

A filmművészet kitüntetettjei. *Filmvi-
lág*, 1973/8. 4. [Huszárik Zoltán;
Simó Sándor]

Létay Vera: Kényelmetlen fiatalok.
Filmvilág, 1973/10. 1–2. [Kőszegi If-
júsági Filmnapok]

Garai Tamás: Oberhausen '73.
Filmvilág, 1973/10. 21–25. [utalás a
Balázs Béla Stúdióra: 25.]

Bernáth László: A magyar
filmKritika, másfél évtizede. *Filmvi-
lág*, 1973/18. 1–4. [utalás a Balázs
Béla Stúdióra: 2.]

Gyertyán Ervin: Magyar filmek
Peggio di Calabriában. *Filmvilág*,
1973/21. 20–22. [említés BBS-
filmekről: 21.]

Zsugán István: Szabálytalan pálya-
kezdés. Beszélgetés Maár Gyulá-
val. *Filmvilág*, 1974/4. 5–8.

Zsugán István: Álmodó ifjúság. Be-
szélgetés Rózsa Jánossal. *Filmvi-
lág*, 1974/5. 1–4.

Dési Tibor: Egyetemisták a nézőtér-
en. *Filmvilág*, 1974/5. 20–21. [uta-
lás a Balázs Béla Stúdióra: 21.]

Nemes Károly: Túl a cinéma
directen? Szociológia vagy szoci-
ográfia – filmen. *Filmvilág*, 1974/7.
1–3. [utalás a Balázs Béla Stúdióra:
2.]

Gyertyán Ervin: Megszállított meg-
szállottak. *Filmvilág*, 1974/10. 1–5.
[Oberhausen; Grunwalsky Ferenc:
Anyaság: 4.]

Zsugán István: Operett és valóság.
Beszélgetés Gazdag Gyulával.
Filmvilág, 1974/18. 15–19.

Gyertyán Ervin: Pillanatfelvétel a
magyar film helyzetéről. *Filmvilág*,
1974/21. 1–8. [utalás a Nevelésügyi
sorozatra: 5.]

Zsugán István: A „parasztbarokk-
tól” – a szatíráig. Beszélgetés Sára
Sándorral. *Filmvilág*, 1975/1. 1–5.

Pongrácz Zsuzsa: Ingázók, tanyasi-
ak, cigánygyerekek. Beszélgetés
Schiffer Pállal. *Filmvilág*, 1975/1.
20–23.

Zsugán István: A magánélet doku-
mentumai. Beszélgetés Dárday Ist-
vánnal. *Filmvilág*, 1975/3. 5–8.

Bernáth László: Közművelődés és
amatőrfilm. *Filmvilág*, 1975/3.
1–5. [utalás a Balázs Béla Stúdió-
óra: 14.]

Székely Gabriella: Miskolc, 1975.
Filmvilág, 1975/12. 8–11. [említés
BBS-filmekről: 10.]

Székely Gabriella: A dokumentum-
filmezés etikája. Beszélgetés Elek
Judittal. *Filmvilág*, 1975/14. 9–11.

Zsugán István: A korszerű pozitív
hős nyomában. Beszélgetés
Gyöngyössy Imrével. *Filmvilág*,
1975/18. 4–8. [utalás a Balázs Béla
Stúdióra: 7.]

Zsugán István: Pedagógia, társa-
dalom – dokumentumfilm. A Balázs
Béla Stúdió Nevelésügyi sorozatá-
ról. *Filmvilág*, 1975/22. 20–22.

Hermann István: A dokumentum-
film és a társadalmi valóság. *Filmvi-
lág*, 1976/6. 1–4. [utalás Szomjas
György *Nászutak* című filmjére: 1.]

Zsugán István: Személyiség és ka-
mera. Beszélgetés Grunwalsky Fe-
rencsel. *Filmvilág*, 1976/7. 4–8.
[utalás a Balázs Béla Stúdióra: 4.]

Nádasy László: Kell-e kísérletezni?
Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvi-
lág*, 1976/9. 18–22.

Székely Gabriella: Kitaposott filmu-
takon. *Filmvilág*, 1976/10. 6–10.
[Oberhausen; említés Tóth János
Stúdium II. című filmjéről: 10.]

Székely Gabriella: Romantika és
irónia. Beszélgetés Szomjas
Györggyel. *Filmvilág*, 1976/11.
7–11.

Almási Miklós: Amerikai anizx. *Film-
világ*, 1976/12. 5–7.

Kósa Ferenc: Igazat üzenni. Krak-
kói filmlevél. *Filmvilág*, 1976/13.
1–5. [utalás a Balázs Béla Stúdióra:
5.]

Létay Vera: Mannheimi anizx. *Film-
világ*, 1976/21. 9–12. [Bódy Gábor:
Amerikai anizx: 9–10.]

Bársony Éva: Fialatok Cannes-ban.
Grunwalsky Ferenc beszámolója.
Filmvilág, 1977/3. 19–21. [utalás a
Balázs Béla Stúdióra: 21.]

A kritikusok díjai. *Filmvilág*, 1977/4.
2. [Bódy Gábor: *Amerikai anizx*]

Zalán Vince: Hazai mustra. Szél-
jegyzetek a IX. Magyar Játékfilm-
szemléhez. *Filmvilág*, 1977/6. 5–6.
[Bódy Gábor *Amerikai anizx* című
filmjének említése: 5.]

Dárday István: Gyártás – forgalma-
zás – befogadás. *Filmvilág*, 1977/8.
21–23.

Pörös Géza: „Vetíteni nem elég!”
Filmvilág, 1977/9. 25–27. [Közmű-
velődési Filmhét]

Zsugán István: A társadalom ön-
megfigyelése. Jegyzetek a Miskolci
Filmfesztiválról. *Filmvilág*, 1977/11.
1–5.

P. Zs. [Pongrácz Zsuzsa]: A magyar
film – Mannheimban. *Filmvilág*,
1977/22. 26–27.

Lázár István: Milyen a világ? *Filmvi-
lág*, 1978/5. 4–7. [utalás a Balázs
Béla Stúdióra: 7.]

Marx József: A fikció agóniája?
Filmvilág, 1978/7. 1–4. [utalás a Ba-
lázs Béla Stúdióra: 4.]

Zsugán István: Szatirikus doku-
mentumfilm – ironikus játékfilm. Be-
szélgetés Gazdag Gyulával. *Filmvi-
lág*, 1978/9. 4–8.

Zalán Vince: Változások – változa-
tok. A Balázs Béla Stúdió 1977-es
filmjeiről. *Filmvilág*, 1978/9. 21–24.

Tarr Béla: Jelenné tenni a múltat.
Beszélgetés Ember Judittal. *Filmvi-
lág*, 1978/13. 9–12.

Zsugán István: Tükörbe nézni. Be-
szélgetés Szörényi Rezsővel. *Filmvi-
lág*, 1978/19. 8–11.

Bársony Éva: Fagyöngyök. *Filmvi-
lág*, 1978/19. 12–14. [hivatkozások
a *Tantörténetre* és a *határozatra*]

Bódy Gábor: Végtelen kép és tük-
röződés. *Filmvilág*, 1978/22. 26–27.

Zalán Vince: Mindennapjaink doku-
mentuma. *Filmvilág*, 1979/3. 1–4.

Székely Gabriella: Családi tűzfé-
szek. *Filmvilág*, 1979/3. 5–7.

Székely András: Hétperces egyper-
cesek. *Filmvilág*, 1979/7. 4–7.
[Czakó Ferenc: *A szék*: 5.]

Szalai Györgyi: Lejár-e Tolsztoj for-
galmazási joga? *Filmvilág*, 1979/9.
1–2.

Zsugán István: Sikerbukás és
amatőrprofizmus. Beszélgetés
Bácskai Lauró Istvánnal. *Filmvilág*,
1979/11. 5–7. [utalás az *Igézet* cí-
mű filmre: 5–6.]

Lázár István: Miskolc '79. Beszá-
moló a rövidfilm-fesztiválról. *Filmvi-
lág*, 1979/12. 21–24. [Mihályfy
László: *Szocioportré*: 22–23.]

Zilahi Judit: Indulatok nélkül. Krak-
kó '79. *Filmvilág*, 1979/13. 19–21.

Őn hogyan szerkesztené az új
Filmvilágot? *Filmvilág*, 1979/17.
[utalás a Balázs Béla Stúdióra And-
rás Ferenc és Kósa Ferenc vála-
szában (2. és 14.)]

Sándor Pál: Akik a bőrtüket viszik a
vászonra. Részletek egy soha el-
nem készülő színész-tanulmányból.
Filmvilág, 1979/17. 36–39. [utalás a
Balázs Béla Stúdióra: 37.]

Eörsi István: Kérdezők és kérdezet-
tek. *Filmvilág*, 1979/18. 16. [Fábry
Péter: *Térmettség*]

Szalai Györgyi: Ki ismeri Fekete Pé-
tert? *Filmvilág*, 1979/18. 26.

Osgyáni Csaba: Mai titkokat felmu-
tatni. Beszélgetés Gothár Péterrel.
Filmvilág, 1979/19. 38–39. [utalás a
Balázs Béla Stúdióra: 39.]

Kozák Márton: „Csak Péter és Pál
van”. Beszélgetés Elek Judittal.
Filmvilág, 1979/20. 24–26.

Zalán Vince: Milyen lesz a nyolcva-
nas évek filmművészete? Lille,
Mannheim. *Filmvilág*, 1979/20.
32–33. [említés Tarr Béla *Családi
tűzfészek* című filmjének mannhei-
mi díjazásáról]

Zsugán István: A magyar film a vi-
lágban 1979-ben. Beszélgetés Dó-
sai Istvánnal. *Filmvilág*, 1980/1.
2–3.

Dárday István: Töredékes össze-
függések nagylátószögű optikával.
Pécsi Játékfilmszemle, 1980. *Film-
világ*, 1980/1. 4–5.

R. Székely Julianna: Foglalkozása:
gyártásvezető. *Filmvilág*, 1980/3.
35–37. [Fogarasi István: 35.]

Gazdag Gyula: M. v. *Filmvilág*,
1980/5. 32–33.

Zsugán István: A filmnyelvi kísérle-
tektől az új-narrativitásig. Beszélge-
tés Bódy Gáborral a Nárcisz és
Psyché készítése közben. *Filmvilág*,
1980/6. 2–7.

Csala Károly: Az „életszerűség” –
és ami előtte van. A televízió és a
dokumentum-játékfilm. *Filmvilág*,
1980/6. 52–53.

Zalán Vince: Amerikai anizx.
Tévémozi. *Filmvilág*, 1980/6. 58.

Bádonfai Gábor: Olasz kismono-
gráfia – magyar rendezőről. *Filmvi-
lág*, 1980/6. 63. [Szabó István; re-
cenzió]

Gombár Csaba: Megjegyzések a
politikai filmről. Miért hosszúak, mi-
ért dokumentumok és miért filmek
a Balázs Béla Stúdió „hosszú-do-
kumentumfilmjei”? *Filmvilág*,
1980/7. 2–4.

Bikácsy Gergely: Tükröm, tükröm... Oberhausen. *Filmvilág*, 1980/7. 18–19. [Szirtes András: *Hajnal*]

Koltai Ágnes: A filmszociográfia vonzásában. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal. *Filmvilág*, 1980/9. 9–11.

Durst György: Mi újság a Balázs Béla Stúdióban? *Filmvilág*, 1980/10. 20–21.

Péterffy András: Válozatok elektronikus képre. A video kihívása. *Filmvilág*, 1980/10. 56–58.

Spiró György: Legyünk őszintékl Pofonok völgye avagy Papp Lacit nem lehet legyőzni... *Filmvilág*, 1980/12. 10–11.

Pörös Géza: Kibírják-e az emberi kapcsolatok a rájuk nehezedő terheket? Beszélgetés Lugossy Lászlóval. *Filmvilág*, 1980/12. 14–17.

„Filmalkotói Társulást hozunk létre”. *Filmvilág*, 1981/1. 28.

Szőnyi Klára: Szó és kép. Nemeskürty István filmtörténete németül. *Filmvilág*, 1981/1. 62–63. [recenzió]

Tancsik Mária: Elsőfilmese, 1981. *Filmvilág*, 1981/2. 10–13. [Sós Mária: 12–13.]

Szále László: A filmek „könyvtárai”. Vita a filmklubok és a társadalmi forgalmazás gondjairól. *Filmvilág*, 1981/2. 24–25.

Palugyai István: A Horizont látóhatára. Tévé-mozi és rövidfilm-mozi. *Filmvilág*, 1981/2. 28–29.

Tancsik Mária: Elsőfilmese, 1981. *Filmvilág*, 1981/3. 26–27. [Szalai Györgyi; Szurdi András]

Zalán Vince: A tények nem beszélnek önmagukért. A Balázs Béla Stúdió 1980-as filmjeiről. *Filmvilág*, 1981/6. 2–6. [filmográfiával (3.)]

Zsugán István: Műfaja: film. Beszélgetés Tarr Bélával. *Filmvilág*, 1981/7. 14–16.

Xantus János: Bio-asszony és az aggregények. Oberhausen. *Filmvilág*, 1981/7. 36–37.

Nemeskürty István: Megkéssett pályakezdés. Jancsóval a hatvanas években. *Filmvilág*, 1981/9. 19–21. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 19.]

Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I. *Filmvilág*, 1981/11. 28–33. [Gerhardt Pál; Jancsó Miklós; Szabó István; Kardos Ferenc; Rózsa János; Kézdi-Kovács Zsolt; Sára Sándor; Kósa Ferenc; Sándor Pál; Simó Sándor]

Durst György: És a rövidfilmek? Vita a filmforgalmazásról. *Filmvilág*, 1981/11. 38.

Antal István – Jeles András: Sorozatok évtizede. Film a Balázs Béla Stúdió történetéről II. *Filmvilág*, 1981/12. 12–15. [Szomjas György; Gazdag Gyula; Grunwalsky Ferenc; Bódy Gábor; Tóth János; Gulyás Gyula; Gulyás János; Xantus János; Matkócsik András]

Zalán Vince: Egy kelet-európai képfő. Huszárik Zoltán filmjeiről. *Filmvilág*, 1982/1. 3–7.

Sára Sándor: Szindbádöt játszottunk. *Filmvilág*, 1982/1. 12–14. [Huszárik Zoltán]

Kovács András Bálint: „Gyönyörű válság”. A Társulás Stúdió előzményei és törekvései. *Filmvilág*, 1982/3. 3–5.

Zalán Vince: Se hús, se hal. Rontás és reménység. *Filmvilág*, 1982/3. 10.

Bódy Gábor: Kreatív gondolkozó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon. *Filmvilág*, 1982/3. 11–13.

Koltai Ágnes: Táncórák és labdatáncoltatók. Elsőfilmese, 1982. *Filmvilág*, 1982/4. 14–16. [Surányi András: 15–16.]

Deli Bálint Attila – Schubert Gusztáv: Kísérleti filmezés Magyarországon. *Filmvilág*, 1982/5. 2. [rövid beszámoló]

Kovács András Bálint: A megkésetttség drámája. Beszélgetés Vitézy Lászlóval. *Filmvilág*, 1982/5. 24–25.

Zsugán István: Vissza a moziba! Beszélgetés András Ferencel. *Filmvilág*, 1982/6. 10–13.

Dobai Péter: Elnémul a szó, megszólal a kép. Vita a forgatókönyvről. *Filmvilág*, 1982/7. 3–7. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 6.]

Szalai Györgyi: A harmadik oldal. Vita a forgatókönyvről. *Filmvilág*, 1982/7. 9–10. [említés BBS-filmekről: 10.]

Székely Gabriella: A filmépítés. Beszélgetés Szomjas Györggyel. *Filmvilág*, 1982/8. 12–15.

Pörös Géza: Teremtő ízlés. Idősekről beszélgetések a filmklubmozgalmról. *Filmvilág*, 1982/10. 3–8. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 7.]

Báron György: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni”. Beszélgetés ifj. Schiffer Pállal. *Filmvilág*, 1982/11. 25–29.

Boros István: Elsőfilmese, 1983. *Filmvilág*, 1983/1. 12–15. [Erdőss Pál: 12–13.; Vészi János: 15.]

Zalán Vince: „Éjjelke lelkeknek a fény”. Örök mozi. *Filmvilág*, 1983/2. 2–4. [Tóth János]

Csala Károly: Tóth János mozija. Interjú két részben. *Filmvilág*, 1983/2. 5–9.

Lajta Gábor: Esztétizálás nélkül. Beszélgetések a dokumentumfilmről. *Filmvilág*, 1983/4. 64. [recenzió]

Kovács András Bálint: Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág*, 1983/6. 10–13.

Zsugán István: Az emberi agyak „karbantartása”. Beszélgetés Dárday Istvánnal és Szalai Györgyivel. *Filmvilág*, 1983/7. 4–8.

Hegyi Lóránd: Film/művészet. Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről. *Filmvilág*, 1983/7. 9–13.

Benedek Miklós: Kísérlet mérege. Jegyzetek a 23. miskolci filmfesztiválról. *Filmvilág*, 1983/8. 18–20.

Koltai Ágnes: Költői filmek alkonya. Beszélgetés Simó Sándorral a miskolci fesztiválról. *Filmvilág*, 1983/8. 20–21. [Maurer Dóra: *Hétpróba*: 20.]

Mihály Éva: Képmagnóztatásaink... Kerekasztal-beszélgetés a videó kulturális felhasználásáról. *Filmvilág*, 1983/11. 60–63. [Beke László; Bódy Gábor; Durst György; Mész András; Forgács Péter; Zelnik József; Almási Miklós; Bereczky Lóránd]

Koltai Ágnes: Kis magyar lexikonográfia. *Filmvilág*, 1983/11. 64. [recenzió]

Szabó B. István: Kultúra és kereskedelem. A magyar film külföldön. *Filmvilág*, 1984/2. 2–5. [Bódy Gábor: *Amerikai anzik*: 4.]

Trencsényi László: A bizonyítás elmaradt. A mi iskolánk. *Filmvilág*, 1984/2. 10–11.

Schubert Gusztáv: Elfelejtett érzelmek iskolája. Beszélgetés Xantus Jánossal. *Filmvilág*, 1984/2. 12–15.

Gulyás Gyula – Gulyás János: Isonzó. Egy készülő film dokumentumaiból. 1. *Filmvilág*, 1984/2. 16–21. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 16.]

A megszólított ember. Történészek kerekasztal-beszélgetése. *Filmvilág*, 1984/5. 2–9. [Ágh Attila; Lackó Miklós; Ormos Mária; Szabó Miklós; Ember Judit: *Pócspetri*]

Bikácsy Gergely: A tenger habja. Eszkimó asszony tázik. *Filmvilág*, 1984/6. 8–9.

Csantavéri Júlia: Értékek és folyamatok – vázlat a magyar filmművészetről. *Filmvilág*, 1984/11. 63–64.

Szilágyi Ákos: Kis magyar filmszociológia. Filmrotika. *Filmvilág*, 1985/1. 25–30. [említés BBS-filmekről: 30.] Magyar filmhét Rómában és Triesztben. *Filmvilág*, 1985/3. 2.

BBS. *Filmvilág*, 1985/5. 3. [szerkesztőségi bevezető]

Báron György: Kor-körképek. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió új filmjeiről. *Filmvilág*, 1985/5. 3–8.

Tábor Ádám: Egy fény-érzékeny film. Ex-kódex. *Filmvilág*, 1985/5. 8–10.

Kovács András Bálint: Utazás a filmképben. Timár Péter etűdjeiről. *Filmvilág*, 1985/5. 11–13.

Szilágyi Ákos: Szentimentális archeológia. „Sír, lobog a szeretet...” *Filmvilág*, 1985/5. 13–15.

Hirsch Tibor: Kísérlet kísérletekkel. A Balázs Béla Stúdió kiadványáról. *Filmvilág*, 1985/12. 61–62. [recenzió]

Koltai Ágnes: A harmincötödik év. Beszélgetés Gothár Péterrel. *Filmvilág*, 1986/2. 5–7.

Greskovits Béla: A szétesettség enciklopédistája. Portré helyett. *Filmvilág*, 1986/2. 8–13. [Bódy Gábor]

Bio-filmográfia. *Filmvilág*, 1986/2. 22. [Bódy Gábor]

Szilágyi Ákos: A rendetlenség varázsa. Beszélgetés az elfogultatlan filmmezésről. *Filmvilág*, 1986/4. 16–20. [Szomjas György; Grunwalsky Ferenc; utalás a Balázs Béla Stúdióra: 19.]

György Péter: A mulandóság építései. A magyar film díszletvilága. *Filmvilág*, 1986/5. 9–15.

Kovács András Bálint: Hiányzó nemzedék. *Filmvilág*, 1986/6. 2.

Hirsch Tibor: Töretlen és megtört filmek. A Balázs Béla Stúdió tavalyi terméséről. *Filmvilág*, 1986/6. 3–7.

Báron György: A harag napja. Szélvihar. *Filmvilág*, 1986/6. 8–9.

Reményi József Tamás: „Egy macdár röpte, egy kavics, egy kökénybokr”. In memoriam H. P. *Filmvilág*, 1986/6. 10.

Koltai Ágnes: Fotó, film, város. Az eltűnt Budapest nyomában. *Filmvilág*, 1986/6. 11–12.

Durst György: Egy stúdiótitkár feljegyzései. Részletek. *Filmvilág*, 1986/6. 13–14.

Ardai Zoltán: Düh és textúra. Beszélgetés Timár Péterrel. *Filmvilág*, 1986/7. 8–10.

Pörös Géza: Válganak a filmkultúra igazi műhelyeivé. Megalakult a Magyar Filmklubok Szövetsége. *Filmvilág*, 1986/7. 43–45. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 44.]

Beke László: A kép csábításai avagy a csábítás képei. Bódy Gábor videóinak elemzése helyett. *Filmvilág*, 1986/7. 53–57. [a *Négy bagatell* és az *Amerikai anzik* említése: 53., 54.]

Pályázati felhívás. *Filmvilág*, 1986/7. 64. [a Balázs Béla Stúdió forgatókönyvpályázata]

Schubert Gusztáv: Új idők mozija. Beszélgetés Tóth Jánossal. *Filmvilág*, 1986/8. 22–27.

Kornis Mihály: „Mindenből Egy, Egyből minden”. Fragmentumok Erdély Miklósról. *Filmvilág*, 1986/8. 28–32. [a szöveghez kapcsolódó helyesbítések: *Filmvilág*, 1986/10. 64.]

Sipos Júlia: Városszéli filmesek. A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban. *Filmvilág*, 1986/10. 18–21. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 20–21.]

Gulyás Gyula – Gulyás János: „Pont belekerültem ebbe a vajúdásba”. A Gulyás testvérek készülő filmjéből. *Filmvilág*, 1986/12. 2–10. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 2.]

Bódy Gábor: Kozmikus szem – sci-ence non-fiction (fiction). *Filmvilág*, 1987/1. 16–19.

Ardai Zoltán: A csúf Paris almái. Szépleányok. *Filmvilág*, 1987/5. 23–25.

Kézdi-Kovács Zsolt: A Larousse-filmlexikon – és mi. *Filmvilág*, 1987/5. 63–64. [recenzió]

Kovács András Bálint: A kívüllálás dühe. Pécsi Amatőrfilmszemle. *Filmvilág*, 1987/6. 38–40.

Gehler, Fred: Élet a halál felől. Ismeretlen Huszárik Zoltán-dokumentum. *Filmvilág*, 1987/7. 2–5. [interjú]

Ágh Attila: Ó, azok a negyvenes évek... Pócspetri. *Filmvilág*, 1987/7. 6–9.

Bikácsy Gergely: „Az emlékezet tartóssága”. Ember Judit portréjához. *Filmvilág*, 1987/7. 8.

Dániel Ferenc: Négyezer éves baracklevár. Szirtes András filmjeiről. *Filmvilág*, 1987/7. 10–13.

Schubert Gusztáv: Bronzautóbusz. Miskolc. *Filmvilág*, 1987/7. 38–40.

Klaniczay Gábor: Bódy életműkatalógus. *Filmvilág*, 1987/7. 61. [recenzió]

Zsugán István: Jelentés egy utóvédharcról. Beszélgetés Kovács Andrással. *Filmvilág*, 1987/8. 2–4. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 2.]

Bruszt László: Lábbal szavazni. Két filmszociográfiáról. *Filmvilág*, 1987/8. 5–6. [Erdélyi János – Zsigmond Dezső: *Ez zárkózott ügy*]

Mész András: Tizenhét. Részletek egy dokumentumfilmből. *Filmvilág*, 1987/8. 7–11.

Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág*, 1987/9. 45–48.

Körkérdés. Film és képzőművészet. *Filmvilág*, 1987/9. [a válaszadók között: Timár Péter: 21.; Baranyai András: 44.; Peternák Miklós: 44. és 49.; Sugár János: 49.; Gábor Áron: 49.; Wahorn András: 50.; Galántai György: 52.]

Forgács Éva: Kamera és képkeret. Beszélgetés operatőrökkel. *Filmvilág*, 1987/9. [Matkócsik András: 59–60.; Tóth János: 61–63.]

Zsugán István: Kitért raktárajtók. Pesaro. *Filmvilág*, 1987/10. 46–47.

Sipos Júlia: Nem kíváncsiak rád igazán. Beszélgetés volt hallgatókkal. *Filmvilág*, 1987/12. 10–15. [Surányi András; Ferenczi Gábor; Markovits Ferenc; Can Togay; Hartai László; Enyedi Ildikó; Tolmár Tamás; Xantus János; Jeles András]

Kézdi-Kovács Zsolt: Töredék egy filmrendezőről. Gábor Pál halálára. *Filmvilág*, 1987/12. 16–17.

Zalán Vince: Fekete festmények. Mannheim. *Filmvilág*, 1988/1. 53–55. [Dér András – Hartai László: Szépleányok: 54.]

Zsugán István: Talpalatnyi hitel. Beszélgetés Dárday Istvánnal és Szalai Györgyivel. *Filmvilág*, 1988/2. 20–23.

Szabó Miklós: Tábori palackposták. Történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1988/4. 2–5.

Zalán Vince: Péter és Pál. Törvénysértés nélkül. *Filmvilág*, 1988/5. 16–17.

Kovács András Bálint: Filmmágia. A kommunikáció mítosza Bódy Gábor művészetében. *Filmvilág*, 1988/7. 28–33.

Zalán Vince: Kettős portré. Bódy Gábor forgatókönyveiről. *Filmvilág*, 1988/7. 35. [recenzió]

Pályázati felhívás. *Filmvilág*, 1988/7. 64. [pályázat filmnovella és dokumentumfilm-terv kategóriában]

Koltai Ágnes: Hallgat a mély. A Balázs Béla Stúdióról. *Filmvilág*, 1988/8. 10–12. [kapcsolódó hibáigazítás: *Filmvilág*, 1988/12. 64.]

Epizódok M. F. tanár úr életéből. Részletek Forgách Péter Mérei Ferenc-portréfilmjéből. *Filmvilág*, 1988/8. 13–16.

Székely Gabriella: A légy az objektívben. Beszélgetés Gazdag Gyulával. *Filmvilág*, 1988/11. 2–6.

„Érdemi választ adni nem tudunk”. Részletek egy dokumentumfilmből. *Filmvilág*, 1989/1. 8–15. [Ember Judit: *Menedékhajó*]

Koltai Ágnes: A félelem senkiföldjén. Bebukottak. *Filmvilág*, 1989/1. 19–21.

Zsugán István: A kukkoló kamera. K – Film a prostituáltakról. *Filmvilág*, 1989/1. 22–23. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 22.]

Reményi József Tamás: Sír az út előttük. Mannheim. *Filmvilág*, 1989/1. 43–44. [említés BBS-filmről: 44.]

Kovács András Bálint: A másik hang. *Filmvilág*, 1989/2. 2–3.

Dárday István: Mit akar a Mozgó-kép Innovációs Társulás? *Filmvilág*, 1989/2. 11–12.

Pályázat. *Filmvilág*, 1989/4. 64. [a *Filmvilág* 1988. júliusi számában a Balázs Béla Stúdió által meghirdetett pályázat eredménye]

„Hagyd beszélni a Kutruczot!” Részletek Ember Judit 1985-ös dokumentumfilmjéből. *Filmvilág*, 1989/6. 7–17.

Fáber András: Miklós, István, Zoltán és a többiek. A magyar film francia szemmel. *Filmvilág*, 1989/7. 63. [recenzió]

Bikácsy Gergely: A bennszülöttek. Hat bagatell. *Filmvilág*, 1989/8. 28–29.

György Péter: A halhatatlanság halottja. Hajas Tibor. *Filmvilág*, 1989/12. 60–64. [recenzió]

Schubert Gusztáv: Kristály Gyula ózdi nyugdíjas politikai pere. *Filmvilág*, 1990/1. 58.

Lukácsy Sándor: A műtát be kell vallani. Tutajosok. *Filmvilág*, 1990/2. 2–4. [érintve Erdély Miklós *Verzió* című filmjét]

György Péter: A National Geographic verzió. Tutajosok. *Filmvilág*, 1990/2. 4–6. [érintve Erdély Miklós *Verzió* című filmjét]

Gelencsér Gábor: Magyar anizsk. Az Amerika-kép. *Filmvilág*, 1990/2. 40–43. [Bódy Gábor: *Amerikai anizs*: 43.]

György Péter: A lázadás esztétikája. Kentaur. *Filmvilág*, 1990/3. 16–19.

Schubert Gusztáv: Befejezett jövő. Meteo. *Filmvilág*, 1990/3. 48–49.

Szernadám György: Csutoros Sándor emlékére... *Filmvilág*, 1990/3. 63–64.

Kovács András Bálint: Új kiútatlanság. Fiatal filmesek. *Filmvilág*, 1990/4. 4–7.

Sneé Péter: Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban. Beszélgetés Szirtes Andrással. *Filmvilág*, 1990/4. 8–11.

Tamás Amayllis (szerk.): Fehér mágia. *Filmvilág*, 1990/5. 3–9. [Bódy Gábor]

Bereményi Géza: A mítosz, amelyet megélsz. Privát Magyarország. *Filmvilág*, 1990/5. 10–12.

Fáber András: Nagy családi vonatkozás. Da capo. *Filmvilág*, 1990/5. 13.

Báron György: A csehovi légpuska. Céllövölde. *Filmvilág*, 1990/5. 14–15.

Fénykép a tanítványoknak... Emlékek Balázs Béláról – részletek Tényi István filmjéből. *Filmvilág*, 1990/8. 18–25.

Barátom, Bódy Gábor. Cserhalmi György visszaemlékezése. *Filmvilág*, 1990/10. 21–27. [Bonta Zoltán filmjének szövege]

Dániel Ferenc: Foltok a világatlaszon. Forradalom után. *Filmvilág*, 1990/12. 52–53.

Ardai Zoltán: A máskéntfilmmezők. Műhely és idő. *Filmvilág*, 1991/5. 4–6.

Báron György: Mozimámore. Belső mozi; 4, 6, 8. *Filmvilág*, 1991/5. 7–9.

Sípos Júlia: Túlélni a törpekort. Beszélgetés a Stúdió vezetőjével. *Filmvilág*, 1991/5. 10–13. [Durst György; Gazsi Zoltán; Hollós János; Szederkényi Júlia]

Magyar Mozgóképek Alapítvány. *Filmvilág*, 1991/6. 3. [közlemény a szervezet megalakulásáról; az alapítók között a Balázs Béla Stúdió is szerepel]

Sípos Júlia: A forradalom elmúlt. Fekete Doboz. *Filmvilág*, 1991/6. 18–21.

Zsugán István: Filmművészetről pedig szó se essék. Beszélgetés Ragályi Elemérrel. *Filmvilág*, 1991/6. 40–48.

Kovács András Bálint: A hatvan-nyolcas zárvány. *Filmvilág*, 1991/7. 2. [BBS-retrospektív a quimperi filmfesztiválon]

Dániel Ferenc: Kinek mozog a mozgóképek? *Filmvilág*, 1991/7. 63–64.

Zsugán István: A Fidesz a filmklubban is született. A mozirol beszél: Dr. Fodor Gábor országgyűlési képviselő. *Filmvilág*, 1991/9. 26–28.

Z. V. [Zalán Vince]: Nyelvbe bújta-tott radikalizmus. Szirtes András kötetéről. *Filmvilág*, 1991/9. 54–55. [recenzió]

Kovács András Bálint: Egy megírsult beszélgetés története. *Filmvilág*, 1991/10. 14–17. [Robert Bresson; utalás a Balázs Béla Stúdióra: 17.]

Grunwalsky Ferenc: A barlanglakók élete. Képeink története. *Filmvilág*, 1992/2. 4–10.

Turcsányi Sándor: Egyéb nyelvjárások. BBS. *Filmvilág*, 1992/4. 13–15.

Kovács András Bálint: A Sárkány utcánál nincs ravaszabb. Beszélgetés a civil filmről. *Filmvilág*, 1992/5. 32–35. [Szirtes András és a BBS említése: 35.]

Simándi Júlia: Ki beszél itt jelen időben? Dokumentumfilm. *Filmvilág*, 1992/8. 37–41.

Forgács Éva: Jarmusch szelleme kerekelt oldott. Film és képzőművészet. *Filmvilág*, 1992/9. 44–48.

A Fiatal Magyar Film Fóruma. *Filmvilág*, 1992/10. 3.

Báron György: Költő, tájban, mel-lékalakokkal. Arizonapló. *Filmvilág*, 1992/10. 46–47. [Forgács Péter]

Zalán Vince: Rolf Richter. *Filmvilág*, 1992/12. 3.

Bakács Tibor Settenkedő: Jövő-gyűjtés. Intermediális Tanszék. *Filmvilág*, 1992/12. 37–38. [beszélgetés; Peternák Miklós; Sugár János; a szöveghez kapcsolódó helyesbítés: Peternák Miklós: Hibaigazítás. *Filmvilág*, 1993/2. 3.]

Turcsányi Sándor: Wilhelm Meister nem küld képeslapot. Lakatlan ember. *Filmvilág*, 1993/3. 50–51.

Sípos Júlia: Egymásra nézve. Nemzedéki beszélgetések. *Filmvilág*, 1993/4. 10–12. [utalás a Balázs Béla Stúdióra Sára Sándor válaszában: 12.]

Titanic Fesztivál. *Filmvilág*, 1993/9. 2.

Bikácsy Gergely: A márkí és a mimus. Szirtes András: Sade márkí élete. *Filmvilág*, 1993/9. 9–11.

Antal István: Szabadszád. Beszélgetés Szirtes Andrással. *Filmvilág*, 1993/9. 11–13.

Dániel Ferenc: Aranykor és utóélet. A hatvanas évek mozija. *Filmvilág*, 1993/11. 16–19.

Gaál István: Gazdag pillanatok. Részletek egy portréfilmből. *Filmvilág*, 1993/11. 20–23.

Zsugán István: Egy titkos filmrendező. Beszélgetés Ember Judittal. *Filmvilág*, 1993/12. 8–12.

Kovács András Bálint: A játékfilm esete a dokumentumfilmmel. A történet újraélesztése. *Filmvilág*, 1993/12. 13–15.

Hirsch Tibor: Minden ugyanaz másképpen. Balázs Béla Stúdió. *Filmvilág*, 1994/5. 30–31.

Bárdos Judit: Az olasz kapcsolat. Római beszélgetés Giacomo Gambettivel. *Filmvilág*, 1994/7. 50–51.

Bakács Tibor Settenkedő: Kísérleti boldogság. Paramicha. *Filmvilág*, 1994/9. 14–15.

Zsugán István: Mentőőv: a videó. Beszélgetés Szomjas Györggyel. *Filmvilág*, 1994/11. 16–19.

Durst György: Száz dióból egy. Feljegyzéseimből, félúton. *Filmvilág*, 1994/12. 25–26.

Antal István: A szem és a fül. Lengyel avantgárd. *Filmvilág*, 1995/1. 60–61.

Simándi Júlia: Újra: vajúdás vagy haláltusa. BBS. *Filmvilág*, 1995/5. 18–21. [Szirtes András; Thernesz Vilmos; Bollók Csaba]

Schubert Gusztáv: A Farinelli-eset. Árnycsillag. *Filmvilág*, 1995/9. 22–23. [Moldován Domokos: *Herélték*]

Moldován Domokos – Szócs Géza: Róma angyala. Kasztrált énekesek. Szinopszis. *Filmvilág*, 1995/9. 24–28.

Szentkuthy Miklós: Reflexiók a Herélték próbafelvételéhez. Részlet. *Filmvilág*, 1995/9. 27.

Peternák Miklós: A film nem avul. Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág*, 1995/10. 9–14.

Forgách András: A későromantika előérzete. A harmadiktól a Woyzeckig. *Filmvilág*, 1996/2. 4–7.

Simó György: Szembeszél. Beszélgetés Iványi Marcellel és Durst Györggyel. *Filmvilág*, 1996/7. 32–34.

Simó György: Közös nevező. Beszélgetés egy alakuló filmes csoportról. *Filmvilág*, 1997/2. 12–13. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 12.]

Schubert Gusztáv: A démon tényképeszei. Privát Magyarország. *Filmvilág*, 1997/8. 6–9.

Varga Balázs: Élet-kép-regény. Beszélgetés Forgács Péterrel. *Filmvilág*, 1997/8. 6–8.

Csejdy András: Epe és lép. Hatvanas évek. *Filmvilág*, 1998/1. 35–38. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 38.]

Szőnyi Tamás: Tévéisten lába. A televíziók és a mozgóképgyártás. *Filmvilág*, 1998/4. 19–20.

Antal István: Nincs kapcsolat. Shirley Clarke. *Filmvilág*, 1998/4. 46–47.

A Balázs Béla Stúdió története. Vetítéssorozat a Toldi Moziban. *Filmvilág*, 1998/11. 3. [a vetítéssorozat programja; 1999. júniusáig minden hónapban, majd 1999. októberétől 2000. januárjáig ismét minden hónapban, valamint 2000. áprilisában és májusában]

Zachar Balázs: A vesztesek arca. Beszélgetés Schiffer Pállal. *Filmvilág*, 1998/11. 6–7.

Muhi Klára: Forradalmak és büntetések. Beszélgetés Magyar Dezsővel és Koltai Lajossal. *Filmvilág*, 1998/11. 8–10.

Vasák Benedek Balázs: Érted, Világforradalom? Agitátorok. *Filmvilág*, 1998/11. 11–13.

Somogyi Marcell: Egy talált tárgy... Hajnóczy Péter. *Filmvilág*, 1998/12. 20–21.

Hajnóczy Péter: Akna a presszóban. *Filmvilág*, 1998/12. 21. [film-terv]

Dániel Ferenc: Mozgóképeskönyv. Varga Csaba: Film és story board. *Filmvilág*, 1999/2. 50–51. [recenzió; BBS-filmek említése: 50.]

Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. *Filmvilág*, 1999/3. 6–9.

Bori Erzsébet: Mégis mozog. Játékfilmek. *Filmvilág*, 1999/4. 4–9. [Bollók Csaba: *Észak, Észak*: 9.]

Muhi Klára: Szemszáj. Kísérletfilmek. *Filmvilág*, 1999/4. 13–15. [Pólik József – Cs. Nagy Sándor: *Lamm*: 15.]

Muhi Klára: Yuppie-k legyünk vagy szabadok? Fiatal filmesekkel beszélget Grunwalsky Ferenc. *Filmvilág*, 1999/5. 4–7. [Kodolányi Sebestyén; Hajdú Szabolcs; Szederkényi Júlia; Bollók Csaba; Dya Zsombor]

Kövesdy Gábor: És mégsem forog. Premier plámban a fiatal filmesek. *Filmvilág*, 1999/5. 8–9.

Varga Balázs: Külön utakon. Elsőfilmek. *Filmvilág*, 1999/5. 10–13. [Bollók Csaba: *Észak, Észak*; Pólik József – Cs. Nagy Sándor: *Lamm*; Egy tekerics való-ság]

Kézdi-Kovács Zsolt: Megtört lendület. Késői sorok Kardos Ferencről. *Filmvilág*, 1999/5. 43–45.

Erhardt Miklós: Túlélt főzet. Közép-európai filmavantgárd. *Filmvilág*, 1999/6. 47–49.

Antal István: Fekete leves. Osztrák kísérleti filmek. *Filmvilág*, 1999/6. 50–51.

Vasák Benedek Balázs: Egy a sok közül. A Balázs Béla Stúdió filmjei. *Filmvilág*, 2000/5. 10–11.

Halász Tamás: Testek tájban, tájak testen. Tánccfilmek. *Filmvilág*, 2000/8. 50–51.

Szőnyi Tamás: Sűrített idő. Beszélgetés Szemő Tiborral. *Filmvilág*, 2001/3. 50–51.

Muhi Klára: Kézigránát, levélbomba, szelíd Apokalipszis. Kísérletfilmek. *Filmvilág*, 2001/4. 14–15. [Kocsis Ágnes: *Szortírozott levelek*: 14–15.]

Peternák Miklós: Rejtett paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. *Filmvilág*, 2001/8. 44–46.

Szőhr Lóránt: Az ötvenzt értéke-sőbb a nemesfémnél. Beszélgetés Szabó Ildikóval. *Filmvilág*, 2001/9. 10–13. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 13.]

Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ. A Zóna belülről. 1. rész. *Filmvilág*, 2001/11. 17–23. [a tanulmány Tarr Béla alkotásainak elemzése során kitér Szentjóbgy Tamás *Kentaur* című filmjére is (21–22.)]

Gelencsér Gábor: Belföldi magyarok. A Kádár-kor emberképe. *Filmvilág*, 2001/11. 24–27.

Dániel Ferenc: Hosszú futására számítottunk. BBS – 40 év. *Filmvilág*, 2001/12. 4–6.

Muhi Klára: Gettó, egyetem, politikai csatatér. A BBS első két évtizede. *Filmvilág*, 2001/12. 6–11. [Kézdi-Kovács Zsolt; Kósa Ferenc; Dobai Péter; Dárday István; Szomjas György]

Andor Tamás: Egy körültekintő ember. In memoriam Schiffer Pál. *Filmvilág*, 2001/12. 17–19.

Muhi Klára: Volt egy liget. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdióról – 2. rész. *Filmvilág*, 2002/1. 22–25. [Durst György; Gödrös Frigyes; Monory M. András]

Muhi Klára: Kegyetlen szerep. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdióról – 3. rész. *Filmvilág*, 2002/3. 22–24. [Kodolányi Sebestyén; Antal István]

Gelencsér Gábor: A szabadság létezõ fantomja. Balázs Béla Stúdió 1961–2001. *Filmvilág*, 2002/3. 25. [recenzió]

Az Inforg Stúdió filmjei. *Filmvilág*, 2002/3. 27. [filmográfia]

Nemes Gyula: Veszendõ varázs. A BBS filmversei. *Filmvilág*, 2002/9. 44–47.

Palotai János: A film végül állókép marad. Beszélgetés filmes festõkkel. *Filmvilág*, 2003/1. 44–47. [fe Lugossy László; Szirtes János; Wahnorn András; ef Zámbo István]

Bakács Tibor Settenkedõ: Kicsi, de erõs. Kisjátékfilmek. *Filmvilág*, 2003/4. 14–16.

Gelencsér Gábor: Csendéletkép. Árnyportré: Novák Márk. *Filmvilág*, 2003/10. 22–24.

Tóth János: Célra tartás. Filmjátékos-társak. *Filmvilág*, 2003/10. 25–27.

Gelencsér Gábor: Ember-tan. Az igazság napszámosa. *Filmvilág*, 2004/3. 25–27.

Veress József: Lengyel-magyar. Encyklopédia Kina. *Filmvilág*, 2004/7. 51. [recenzió]

Bori Erzsébet: Cigányutak. Roma-dokumentum. *Filmvilág*, 2005/6. 4–6.

Gelencsér Gábor: Kicsi és erõs. A rövidfilmes forma. *Filmvilág*, 2005/9. 40–43.

Bori Erzsébet: Csonka történelem. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 2005/11. 36–39.

Muhi Klára: Egy „nehézelétû” film-rendezõ történetei. Beszélgetés Elek Judittal. *Filmvilág*, 2007/1. 6–11.

Schreiber András: Jövõ, múlt idõben. Budapest fantáziaképei. *Filmvilág*, 2007/1. 48–49. [Fiath András: Veszett idõk: 48.]

Teszler Tamás: Kísérleti láncolat. Toldi mozi. *Filmvilág*, 2007/11. 44–45.

Pörös Géza: Gazdag pillanatok. Beszélgetés Gaál Istvánnal. *Filmvilág*, 2007/12. 10–11.

Forgách András: Sötét angyal. Ke-rekasztal-beszélgetés Bódy Gábor-ról – 1. rész. *Filmvilág*, 2008/6. 14–18. [Báron György; Csaplár Vilmos; Szilágyi Ákos]

Forgách András: Sötét angyal. Ke-rekasztal-beszélgetés Bódy Gábor-ról – 2. rész. *Filmvilág*, 2008/7. 24–28. [Báron György; Csaplár Vilmos; Szilágyi Ákos]

Muhi Klára: Nem követeltük a lehetlent. Beszélgetés '68-ról. *Filmvilág*, 2008/11. 6–9.

A Balázs Béla Stúdió a Metropolisban

Kövesdy Gábor: Léket kapott élet. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben. *Metropolis*, 1997 nyár, 82–89.

Beszélgetés Tarr Bélával. Beszélgetõtárs Kenyeres Bálint. *Metropolis*, 1997 nyár, 114–131.

Báron György: „Az arcomat a fény-be fordítom...” Grunwalsky-törredékek. *Metropolis*, 1997 tél – 1998 tavasz, 64–78.

Ember a felvevõgép mögött. Grunwalsky Ferencsel Varga Balázs beszélget. *Metropolis*, 1997 tél – 1998 tavasz, 79–108.

Forgách András: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film. *Metropolis*, 1999 nyár, 58–74.

Muhi Klára: A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben. *Metropolis*, 1999 nyár, 76–91.

Földényi F. László: Történelmi terápia filmen. Forgács Péter: Az örvény. *Metropolis*, 1999 nyár, 102–107.

Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. *Metropolis*, 1999 nyár, 108–128.

Képek sodrásában. Sára Sándorral Pintér Judit beszélget. *Metropolis*, 2000/1. 29–40.

Gelencsér Gábor: Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus. *Metropolis*, 2000/1. 41–48.

Bekeretezett képek. Koltai Lajossal Fazekas Eszter beszélget. *Metropolis*, 2000/1. 50–77.

Muhi Klára: Ragályi Elemér. Portré-vázlat. *Metropolis*, 2000/1. 78–89.

Magyar operatõrök. Filmográfia. *Metropolis*, 2000/1. 122–129.

Sarudi Balázs: Biztonság, bizonyosság, bizonytalanság. Témák és motívumok Szabó István hatvanas-hetvenes évekbeli rövidfilmjeiben. *Metropolis*, 2003/3. 8–17.

Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2004/2. 8–15.

Czirják Pál: Jelenlét és elbeszélés. Játékfilmes gondolkodásmód a kilencvenes évek hazai dokumentumfilm-készítésében – elõképek tükrében. *Metropolis*, 2004/2. 16–38.

Eõrsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988–2003). *Metropolis*, 2004/2. 40–49.

Udvarnokyi Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. Hortobágy, Kistarcsa, Recsk. *Metropolis*, 2004/2. 50–56.

Füredi Zoltán: Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis*, 2004/2. 94–107.

Czirják Pál: A jelentés nyomában. Filmnyelvi kísérletek Bódy Gábor korai munkáiban. *Metropolis*, 2007/2. 64–77.

Gelencsér Gábor: Erdély Miklós mint film. *Metropolis*, 2007/4. 8–17. Liszka Tamás: Szabadságtechnikai gyakorlatok. Erdély Miklós fogalmi mûvészete és mûvészettfogalmai. *Metropolis*, 2007/4. 18–22.

Müllner András: A filmes performativitás. Erdély Miklós „vetítései”. *Metropolis*, 2007/4. 24–44.

Farkas Tamás: „Farinelli testetlen trillái”. Erdély Miklós és az avantgárd filmhang. *Metropolis*, 2007/4. 46–64.

Kérchy Vera: A „midõn”-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély Miklós mûvészetében. *Metropolis*, 2007/4. 66–78.

Tóth Zoltán János: „Montázs-gesz-tus és igazságeffektus”. Erdély Miklós: Verzió. *Metropolis*, 2007/4. 80–91.

Havasréti József: A strukturálizmustól a kabbaláig. Mágia és szemitika Erdély Miklós filmes írásai-ban. *Metropolis*, 2007/4. 92–99.

Tárnay László: Kiazmatikus montázs – organikus tudat. Erdély és Deleuze. *Metropolis*, 2007/4. 100–110.

A Balázs Béla Stúdió a Mozgó Világban

Módos Péter: A bizalom stúdiója (a Balázs Béla Filmstúdió filmjeirõl). *Mozgó Világ*, Második füzet, 1971. 126–128.

Maurer Dóra: Keressük Dózsát. [mûreprodukció] *Mozgó Világ*, 1976/2. 54–55.

Báron György: Régi és új sablonok. Jegyzetek a pécsi játékfilmszemlé-rõl. *Mozgó Világ*, 1976/4. 19–23. [BBS-filmekrõl: 22–23.]

Szekfû András: Két filmrõl, bevezetéssel és befejezéssel. Segesvár, Amerikai anzix. *Mozgó Világ*, 1977/1. 98–103.

Szekfû András: Az álmodozásoktól a meséig. Szabó István filmjeirõl, a *Budapesti mesék* bemutatója alkalmából. *Mozgó Világ*, 1977/2. 78–86. [BBS-filmekrõl: 78–79.]

Filmrendezõk felelnek. Válaszol: András Ferenc, Bódy Gábor, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Jeles András, Lányi András, Schiffer Pál és Szomjas György. *Mozgó Világ*, 1979/3. 3–14.

Fábri Péter: Midász király rossz-kedvû sarjai. *Mozgó Világ*, 1979/3. 15–26. [Tarr Béla: *Családi tűzfészek*]

Hámori András: Volt egyszer egy stúdió. Forgatókönyv-kísérlet a Balázs Béla Stúdióról. *Mozgó Világ*, 1979/4. 123–128.

Mûhely vagy elõszoba? Kerekasztal-beszélgetés a fiatal mûvészet helyzetérõl. [a Balázs Béla Stúdiót képviselve részt vett a beszélgetésen Tarr Béla is] *Mozgó Világ*, 1979/5. 3–17.

Szilágyi Ákos: Gondolatok a „Térmetszés”-rõl. *Mozgó Világ*, 1980/1. 88–93.

Dániel Ferenc: „S a bensõ Formáért kezem lendült...” Mûhelytanulmány Tóth Jánosról. I. rész: *Mozgó Világ*, 1980/5. 44–52.; II. rész: *Mozgó Világ*, 1980/6. 94–104.

Kovács Attila: Önéletrajzi dokumentumok. *Mozgó Világ*, 1980/7. 17–23.

Gyenes Pál: „Kifulladás”. Beszélgetés az amatõrfilmrõl Jeles András-sal, Jelenczki Istvánnal, Lányi András-sal és Vadas Róberttel. *Mozgó Világ*, 1980/9. 67–70. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 70.]

Szirtes András: Hajnal. *Mozgó Világ*, 1980/9. 71–75.

Báron György: A paternalizmus csõdje. Gazdag Gyula rendezõi portréjához. *Mozgó Világ*, 1981/2. 68–79.

Orosz István: A cselekvõ és a szenvedõ hõs. *Mozgó Világ*, 1981/3–4. 60–65. Báron György: Ráközelítés. Jeles András Montázsáról. *Mozgó Világ*, 1981/3–4. 174–176.

Papp Zsolt: Szegénymentõ árok-ásás. Megjegyzések Orosz István A cselekvõ és a szenvedõ hõs címû írásához. *Mozgó Világ*, 1981/5. 79–81.

Mátyás Gyõzõ: A „fikció” diadala. Avagy meddig ér a dokumentarizmus takarója. *Mozgó Világ*, 1981/5. 82–89.

Grawátsch Péter: A film behatol a filmbe. Jegyzetek az ELTE Vizuális Mûhelyének vetítéssorozatáról. *Mozgó Világ*, 1982/9. 64–67. [emlí-tés BBS-filmrõl: 66.]

Erdély Miklós: A Heréltek filmlterve elé. *Mozgó Világ*, 1984/11. 35.

Moldován Domokos: Heréltek. Filmforgatókönyv. *Mozgó Világ*, 1984/11. 37–78.

Moldován Domokos: A Heréltek filmlterve mögé. *Mozgó Világ*, 1984/11. 79–80.

Palotai János: Iskolapéldák. Dokumentumfilmek, filmdokumentumok a 80-as években. *Mozgó Világ*, 1986/1. 96–118.

Farkas János László: A forradalom angyalai. [Magyar Dezsõ: Agitátorok] *Mozgó Világ*, 1987/8. 56–62.

Vértessy Péter: A „Big Bang” éve – avagy: Hajrá, Suka! 1987 magyar játékfilmjeirõl. *Mozgó Világ*, 1988/4. 100–109.

Kéri László – Petschnig Mária Zita: Kié a század? Reflexiók a XXI. Magyar Filmszemle kapcsán. *Mozgó Világ*, 1989/6. 118–128.

Gelencsér Gábor: A macskaköves úton. 1968 és a magyar film-mûvészet. *Mozgó Világ*, 2008/8. 70–77. [Magyar Dezsõ: *Agitátorok; Büntetõexpedíció: 72–73.*]

A Balázs Béla Stúdió a Valóságban

Kovács András: A kísérletezés problémája a magyar filmmûvészetben. *Valóság*, 1966/2. 71–79.

Erdély Miklós: Montázséhség. Film-mûvészet. *Valóság*, 1966/4. 100–106.

Kósa Ferenc: Két ember. Anyag-gyûjtés filmhez. *Valóság*, 1967/3. 56–64.

Lázár István: Kisfilmek gondjainkról – kisfilmesek gondjairól. *Valóság*, 1968/8. 49–54.

Lázár István: Rövidfilm 68. *Valóság*, 1969/7. 65–72.

Dániel Ferenc: Egy dokumentum-film készítése közben. *Valóság*, 1970/9. 92–95.

Tanítókisasszonyok. Rózsa János dokumentumfilmjének hangszalagja. *Valóság*, 1972/4. 69–73.

Dobai Péter: Nyelv és film. A filmi formálás és a nyelvi rendszer összefüggései. *Valóság*, 1973/9. 51–65.

Erdély Miklós: Mozgó jelentés. Zenei szervezés lehetősége a film-ben. *Valóság*, 1973/11. 78–86.

Nemes Károly: A „szociográfiai film” társadalmi és mûvészeti szükségessége. *Valóság*, 1973/11. 94–99.

1975 dokumentumfilmjei. Vita a Balázs Béla Stúdióban. *Valóság*, 1977/3. 88–98.

Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. *Valóság*, 1977/11. 73–78.

Gulyás Gyula és Gulyás János forgatócsoportjának felvételei, Penészek, 1968 és 1977. *Valóság*, 1980/2. 30., 41., 51., 114., 128.

A Balázs Béla Stúdió napilapokban, hetilapokban és további folyóiratokban

A Magyar Ifjúság kérdez – a Balázs Béla Stúdió válaszol. *Magyar Ifjúság*, 1963/5. 6.

Az 1985. évi stúdiótervekbõl. *Maifilm Híradó*, 1985/2. 1. Ábel Péter: Tel Új magyar kisfilm. *Népszabadság*, 1963. január 3. 8.

B. Nagy László: „Tudod, hogy nincs bocsánat...” *Élet és Irodalom*, 1968/9. 9. [Kósa Ferenc: *Öngyilkosság*]

B. Nagy László: Mint erdõben a vadnyom... Fiatalokról, filmekrõl. *Élet és Irodalom*, 1970/1. 11.

B. Nagy László: Kőszegi lecke, felnõtteknek. *Élet és Irodalom*, 1971/20. 12.

B. Nagy László: A valóság, bora. *Élet és Irodalom*, 1971/21. 13.

B. Nagy László: Riportázs, remek-lés. *Élet és Irodalom*, 1972/16. 11.

Bársony Éva: Távol a szótól, közel a képhez. *Népszava*, 1999. december 23. 9. [Bollók Csaba: *Észak, Észak*]

BBS dosszié. *Balkon* 1998/10. 6–25. [összeállítás esszékbõl, vizs-szaemlékezésekbõl, forgatókönyv-részletekbõl; szerk.: Antal István, Kodolányi Sebestyén, Erhardt Mik-lós]

Bernáth László: Premier a stúdió-ban. *Esti Hírlap*, 1965. február 1. 2.

Bika Júlia: Hétfõn hatkor BBS mozi. *Maifilm Híradó*, 1984/11. 3.

Bikácsy Gergely: A nyavalyatörés folytonossága. *Beszélõ*, 1998/2. 121–122.

Bikácsy Gergely: Honthy Hanna az ál-operettben. Avagy „jólesik a légyott este a Ruswurnná!”. *Beszélő*, 1998/5. 102–105.

Czirják Pál: Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása. Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszertani összevetéséhez. *Replika* 58. [2007. szeptember] 91–119. [Ember Judit: *Pócspetri; „Hagyd beszélni a Kutruczotl!”*; Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénytértés nélkül*]

Csáki Judit: Mit, miért és főleg: ki-nek? *Népszava*, 1980. január 6. 9.

Csik István: Balázs Béla Stúdió. Fiatalok alkotóműhelye. *Film, Színház, Muzsika*, 1962/29. 32–33.

Daragó Ágnes: Forgatás a Józsefvárosban. *Maifilm Híradó*, 1980/11. 3. [Sólyom András: *Zuárd*]

Daragó Ágnes: Én is jártam Isonzónál. *Maifilm Híradó*, 1984/11. 5. [Gulyás Gyula; Gulyás János]

Derne Tamás: Rend és kaland pörpatvara. *Magyar Ifjúság*, 1979/13. 36–37. [Szalai Györgyi – Vitézy László: *Leleplezés*]

Dékány István: Szociofilm, avagy a dokumentumfilmmezés új útjai. Beszélgetés a Gulyás-fivérekkel. *Új Forrás*, 1980/1. 54–59.

Ember Marianne: Tíz éves a Balázs Béla Stúdió. *Kortárs*, 1971/12. 2008–2010.

Fáy Mária: Cigányok. Új magyar dokumentumfilm. *Népszabadság*, 1963. január 31. 8.

Fekete Ibolya: „Az emlékezet tartóssága”. Beszélgetés Ember Judittal. *Film, Színház, Muzsika*, 1984/28. 18–19.

f. f.: Kiáltvány helyett. *Esti Hírlap*, 1963. február 1. 2.

G. Barta Ágnes: Filmszakadék. Válotások a Maifilmnél. *Heti Világ gazdáság* 1985/33. 53–55.

Gantner Ilona: Családi tűzfészek. *Népszava*, 1979. január 25. 6. [Tarr Béla]

G. P. [Gesztli Pál]: Balettfilm és kísérelt. *Magyar Hírlap* 1976. május 20. 6. [Bódy Gábor: *Amerikai anizs*]

Gesztli Pál: Családi tűzfészek. *Magyar Hírlap* 1979. január 25. 6. [Tarr Béla]

Gyertyán Ervin: Családi tűzfészek. *Népszabadság*, 1979. január 25. 7. [Tarr Béla]

Gyulai László: Családi tűzfészek. *Kritika*, 1978/5. 30. [Tarr Béla]

Hajmási Zsuzsa: Vakrepülés előtt. Mi újság a BBS-ben? *Maifilm Híradó*, Különszám [1981] 6.

Hegyi Gyula: Igéretes művek. A főszórástól kissé távolabb. *Magyar Hírlap* 1981. február 25. 6.

Helyzetkép a stúdiók 1981-ről 1982-re áthúzódo filmjeiről és az 1982-es tervről. *Maifilm Híradó*, 1982/2. 5–6. [a Balázs Béla Stúdió-ra vonatkozó rész: 5.; rövid beszél-moló a vezetőség és a tagság névsorával]

Huszárik Zoltán. *Vigília*, 1982/2. 90–117. [összeállítás beszélgetésekből, esszékből, versekből]

Játékfilmstúdiók 1984. évi filmjei. *Maifilm Híradó*, 1984/2. 3.

Józsa György Gábor: A Balázs Béla Stúdió filmjei a Horizont híradómoziban. *Magyar Nemzet*, 1980. január 30. 5.

Kamondy László: A fiatalok stúdiója. *Látóhatár* 1968/11–12. 1117–1122.

Koltai Tamás: A Balázs Béla Stúdió új kisfilmjei. *Kortárs*, 1967/7. 1173–1175.

Kozma György: Egy film elemzése és általánosságok a filmdelmzésről (Erdély Miklós Partita c. filmjéről). *Magyar Műhely* 21/67. (1983. július 15.) 76–78.

Köröendi Judit: Optimista magyar új hullám. Kisfilmjeink sikere Párizsban. *Film, Színház, Muzsika*, 1964/12. 16. [rövid beszélgetés Gaál Istvánnal]

Kőrösi-Nagy András: Kísérelt az emlékezésre. A BBS filmjei a XVI. Magyar Játékfilmszemlén. *Maifilm Híradó*, Különszám [1984] 6–7.

Kőrösi-Nagy András: Lát-lelet. A BBS filmjei a XVII. Magyar Játékfilmszemlén. *Maifilm Híradó*, 1985/4. 4.

Kürti László: Gyakorlatok vagy élet-cél? *Magyar Ifjúság*, 1965/9. 6.

Lalik Sándor: A szabadság kis körei. *Beszélő*, 1998/3. 90–92.

Maár Gyula: Új hullám és optimizmus. 7 fiatal 8 filmje. *Magyar Ifjúság*, 1964/35. 6.

Moldován Domokos: „Családom lesz...” *Forrás*, 1980/3. 52–58. [Moldován Domokos: *Rontás és reménység*]

M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Az első szárnycsapások. *Népszabadság*, 1962. január 21. 8.

Molnár G. Péter: A Balázs Béla Stúdió filmjei. *Népszabadság*, 1964. január 29. 8.

M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Lila filmek. *Népszabadság*, 1967. március 26. 10.

M. G. P. [Molnár Gál Péter]: A Balázs Béla Stúdió új kisfilmjei. *Népszabadság*, 1968. február 2. 7.

M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Rosszkedvű filmek. *Népszabadság*, 1969. április 18. 7.

Naptár. Stúdiók hírei október 15-ig. BBS. *Maifilm Híradó*, 1980/11. 5.

Naptár. Játékfilmstúdiók hírei november 15-ig. BBS. *Maifilm Híradó*, 1980/12. 5.

Naptár. Stúdiók hírei december 15-ig. BBS. *Maifilm Híradó*, 1981/1. 5.

Naptár. 1981. január 15-től február 15-ig. BBS. *Maifilm Híradó*, 1981/3. 5.

Nádra Valéria: Beszélgetés a Balázs Béla Stúdióról. *Kritika*, 1978/2. 15–16. [Surányi András]

N. A. [Nádudvari Anna]: Balázs Béla nyomában. *Maifilm Híradó*, 1985/2. 7. [Tényi István; Karcsei Kulcsár István]

Nádudvari Anna: Mozgó Film – a BBS kiadványa. *Maifilm Híradó*, 1985/8. 2.

Nemes Károly: A Balázs Béla Filmstúdió. *Új Írás* 1966/8. 95–100.

Nemes Károly: Új törekvések a magyar filmművészetben. *Társadalmi Szemle* 1967/10. 44–61. [BBS-filmekről: 50.]

Nemes Károly: A magyar film utolsó nagy hulláma. *Kritika*, 1975/12. 6–9.

Nyerges András: Segesvár. *Kritika*, 1976/10. 31–32.

Olasz György: Új magyar kisfilmek. *Jelenkor*, 1963/4. 363–364.

-őr- [Őrszigethy Erzsébet]: 100 éve született Balázs Béla. *Maifilm Híradó*, 1984/8. 1.

Párkány László: Színvonal – csúcsok nélkül. Jegyzetek a IV. Miskolci Filmfesztiválról. *Kortárs*, 1967/10. 1673–1674.

Pörös Géza: „...A cselekvés nem lehet magányos hősök szerepköre!” Riport Dárday Istvánnal és Szalai Györgyivel. *Új Forrás*, 1980/1. 45–54. [48–54.]

Pörös Géza: A történelmi film színváltozása. *Új Forrás*, 1980/6. 46–56. [Bódy Gábor: *Amerikai anizs*; Lányi András: *Segesvár*: 56.]

Pörös Géza: „Valahogy menni kell a dolognak”. Beszélgetés Sára Sándorral. *Új Forrás*, 1986/2. 81–85.

Pörös Géza: „Nem mesterségnek tekintem a filmcsinálást”. Beszélgetés Dárday Istvánnal. *Új Forrás*, 1986/5. 65–69.

Pörös Géza: A legtöbb, amit tehetünk: őszintének lenni. Beszélgetés Tarr Bélával. *Új Forrás*, 1986/6. 66–71.

Pörös Géza: „A történelmi számvetést is minden generációnak kötelessége elvégezni”. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal. *Új Forrás*, 1987/2. 65–69.

Pörös Géza: „Nekem mindenért kerservesen meg kellett küzdenem”. Beszélgetés Gábor Pállal. *Új Forrás*, 1987/3. 49–57. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 51–52.]

Pörös Géza: Ezek a történetek az én történeteim. Beszélgetés Ember Judittal. *Új Forrás*, 1987/5. 75–79.

Pörös Géza: „Mindig magamból építkezem”. Beszélgetés Kézdi-Kovács Zsolttal. *Új Forrás*, 1987/6. 57–63. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 59.]

Pörös Géza: „Megcsinálása lelkiismereti kérdés számomra”. Beszélgetés Téglásy Ferencel. *Új Forrás*, 1988/1. 44–49. [Téglásy Ferenc: *Tengerszint feletti magasság*: 45.]

Pörös Géza: „Ami csinálók, belső szükségéből fakad”. Beszélgetés Elek Judittal. *Új Forrás*, 1988/2. 67–73.

Pörös Géza: A filmcsinálás erkölcsi felelőssége. Beszélgetés Lugossy Lászlóval. *Új Forrás*, 1988/4. 62–68. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 64.]

Pörös Géza: „Ma már nem akarok mindenáron forgatni”. Beszélgetés Kardos Ferencel. *Új Forrás*, 1988/5. 126–130. [utalás a Balázs Béla Stúdióra: 127.]

Révész Béla: A Fekete Doboz – 20 éve. *Beszélő*, 2007/7–8. 90–100.

Révész Sándor: Álmódzások kora. Interjú Szabó Istvánnal. *Beszélő*, 1997/6. 99–100.

Sas György: Valami új van születőben. Látogatás a fiatal filmművészek alkotóműhelyében, a Balázs Béla Stúdióban. *Hétfői Hírek*, 1962/48. 4.

Sára Sándor: Történetek a magyar filmről, 1956–1986. *Filmspirál* 18. 123–129.; 19. 168–177.; 20. 190–196.; 21. 159–174. [1999]

Scipiadés Erzsébet: Beszédjegyet tessék! *Magyar Hírlap*, 1985. július 20. [a mellékletben]

Skultéty Tamás: Szerelem és ikonok. Beszélgetés Tóth János rendező-operatőrrel. *Maifilm Híradó*, 1984/4. 6.

Stúdiók naptára. 1981. május 15. – június 15. BBS. *Maifilm Híradó*, 1981/7. 5.

Stúdiók naptára. BBS. *Maifilm Híradó*, 1981/8. 5.

Stúdiók naptára. BBS. *Maifilm Híradó*, 1982/4. 5.

Stúdiók naptára. BBS. *Maifilm Híradó*, 1982/7. 5.

Szabó György: Jó magyar filmek. *Élet és Irodalom*, 1963/6. 2.

Szabolcs Imre: Észak, észak. *Magyar Nemzet*, 1999. december 30. 11. [Bollók Csaba: *Észak, Észak*]

Szekfű András: Dokumentumfilm, szociológia, elkötelezettség. A Balázs Béla stúdióbeli új törekvésekről. *Rádió és Televízió Szemle* 1976/1. 53–58.

Szekfű András: Közvélemény és cigánykérdés – a Cséplő Gyuri című film ankétjainak tükrében. *Jel-Kép* 1980/2. 142–149.

Sz. G.: Vita a holnapért. *Maifilm Híradó*, 1983/12. 1.

Tarján Tamás: Megjegyzések a magyar film helyzetéről. *Kortárs*, 1974/2. 328–331. [a Balázs Béla Stúdióra vonatkozó rész: 330.]

Tarr Béla: Hogyan sikerült a Családi tűzfészek című filmet ötszáz ezer forintból elkészíteni? *Maifilm Híradó*, 1979/7. 2.

Tóth Klára: A valóság vonzásában. A Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmjeiről. *Forrás*, 1979/8. 58–64.

Tóth Klára: Sűrű, szimultán évek voltak... Beszélgetés Dárday Istvánnal. *Filmspirál* 32. 60–72. [2003]

Ungváry Rudolf: Magyar kisfilmek. *Vigília*, 1972/10. 713–715.

Varga András: Megy-e a Balázs Béla Stúdió által előrébb a filmvilág? *Magyar Ifjúság*, 1984/13. 34–35.

Varga Balázs: Szabadság? Szerelme? 1973 filmjei. *Beszélő*, 1998/4. 87–90.

Varga Balázs: Egyszerű történetek. 1975 filmjei. *Beszélő*, 1998/6. 78–81.

Varga Balázs: Elsőfilmesek éve. 1976 filmjei. *Beszélő*, 1998/7–8. 146–148.

Varga Balázs: Dokumentumfilm-regény. *Beszélő*, 1998/10. 88–91.

Varga Balázs: Amikor Lenin kilépett a gyárkapun. 1983 filmjei. *Beszélő*, 1999/3. 93–95.

Varga Balázs: Látomás és indulat. *Beszélő*, 1999/4. 99–101.

Varga Balázs: Körképek és kör-táncok. 1985 filmjei. *Beszélő*, 1999/5. 98–101.

Varga Balázs: Krízis, káosz, katasztrófa. 1987 filmjei. *Beszélő*, 1999/7–8. 153–156.

Varga Balázs: Hortobágy–Recsk–Dunapataj. *Beszélő*, 1999/9. 105–107.

Varga Balázs: Kétfelé húzó év. *Beszélő*, 1999/10. 167–169.

Varjas Endre: Lakáserkölc. *Élet és Irodalom*, 1979/4. 13. [Tarr Béla: *Családi tűzfészek*] Varjas Endre: Az igazság lakásügyei. *Élet és Irodalom*, 1979/9. 13. [Fábry Péter: *Térmetszés*]

Varjas Endre: Fából vaskarika. *Élet és Irodalom*, 1979/37. 13. [Vitézy László: *Leleplezés*; Gulyás János – Gulyás Gyula: *Vannak változások*]

Vértessy Péter: Meg nem történt történet. Beszélgetés a rendezővel a Családi tűzfészekről. *Magyar Nemzet*, 1979. január 23. 5. [Tarr Béla]

Vértessy Péter: Családi tűzfészek. *Magyar Nemzet*, 1979. január 25. 4. [Tarr Béla]

V. P. [Vértessy Péter]: Dokumentumok a BBS-ről. *Maifilm Híradó*, 1982/3. 5.

Vitányi Iván: A „rövidfilm” művésze-te. *Új Írás*, 1970/9. 110–116.

Zalán Vince: Mind közelebb a valósághoz. *Filmtudományi Szemle* 7. 63–81. [1975]

(zl) [Zay László]: Megalakult a fiatal filmművészek Balázs Béla stúdiója. *Magyar Nemzet*, 1959. január 28. 6.

Z. L. [Zay László]: Mozi és filmművészet. A Balázs Béla Stúdió új filmjei. *Magyar Nemzet*, 1965. február 24. 4.

Zay László: Jövendő filmrendezők. *Magyar Nemzet*, 1966. február 20. 11.

Zay László: Fiatalok félúton. A Balázs Béla Stúdió 1966-os filmlermése. *Magyar Nemzet*, 1967. február 19. 11.

Könyvek, kiadványok

Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, BBS – Orpheusz Kiadó, Budapest, 2002. [Antal István, Tandori Dezső, Szabó István, Kézdi-Kovács Zsolt, Dobai Péter, Dárday István, Najmányi László, Grunwalsky Ferenc, Szirtes András, Monory Mész András, Maurer Dóra, Hajdú István, Horváth Putyi írásai]

B. Nagy László: *A látvány logikája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974.

Baló Júlia: *Forgatás közben. Harminc beszélgetés filmről, világról, hangulatokról*, Múzsák Közművelődési Kiadó – Mafilm, Budapest, é. n. [1983]. [Sándor Pál; Kézdi-Kovács Zsolt; Rózsa János; Kardos Ferenc; Gábor Pál; Koltai Lajos; Ragályi Elemér]

Beke László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.

Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor. Életműbemutató*, Múcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987.

Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások. 1. kötet*, szerk.: Zalán Vince, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.

Dániel Ferenc (szerk.): *Kortársunk a film. Filmesszék, filmtanulmányok*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, é. n. [1984].

Dobai Péter: *Archaikus torzó. Forgatókönyvek, tanulmányok*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983.

Durst György (szerk.): *A Balázs Béla Stúdió tartalmi ismertetésekkel ellátott filmjegyzéke 1979*, Mafilm Sajtó és Propaganda, Budapest, 1979.

Durst György (szerk.): *A Balázs Béla Stúdió története (1961–1986). Dokumentumgyűjtemény*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. [a *Mozgó Film* különszáma; cikkbibliográfiával]

Durst György (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–1991*, Balázs Béla Stúdió Alapítvány, Budapest, 1992. [rövid leírásokkal ellátott, kétnyelvű (magyar, angol) filmjegyzék; fesztiváldíjak listája]

Durst György – Kovács Sándor – Pörös Géza (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981.

Durst György – Simongáti Eszter – Kalcsú Éva (szerk.): *Balázs Béla Stúdió. Tartalmi ismertetésekkel ellátott filmjegyzék 1961–1985*, Mafilm Propaganda Osztály, Budapest, é. n. [1985].

Ember Judit: *Pócspetri*, Amicus Kiadó Iroda, Budapest, 1989. Ember Judit: *Menedékjog – 1956. A Nagy Imre-csoport elrablása*, Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1989.

Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.

Erdélyi Z. Ágnes – Durst György (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–1981. Dokumentumok a 20 éves Balázs Béla Stúdió történetéből*, Ifjúsági Ház – Balázs Béla Stúdió, Pécs – Budapest, 1982.

Fekete Ibolya (szerk.): *Vannak változások... Penészek, 1968–78. Filmszociográfia*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1978.

Fekete Ibolya (szerk.): *Cséplő Gyuri*, Hunnia Filmstúdió – Balázs Béla Stúdió, Budapest, é. n. [1978].

Fodor László – Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jelek András naplójából*, 8 és fél Bt., Budapest, 1993.

Forgács Péter (szerk.): *Mozgó Film / 1*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. [szerzők: Forgács Péter; Dániel Ferenc; Erdély Miklós; Háy Ágnes; Sneé Péter; Kovács András Bálint; Hegyi Lóránd; György Péter; Mérei Ferenc; Beke László; Maurer Dóra; Gulyás János; Kozma György; Antal István; Ingo Petzke; Peternák Miklós; Ladislav Galeta; Gödrös Frigyes; Szilágyi Ákos; Moldován Domokos; Müller Péter; Sós Mária]

Forgács Péter (szerk.): *Mozgó Film / 2*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. [szerzők: Forgács Péter; Erdély Miklós; Bódy Gábor; Kozma György; Kovács András Bálint; Balassa Péter; Bikácsy Gergely; Sneé Péter; Báron György; Galló Sándor; Peternák Miklós; Tillmann J. A.; Kelényi Béla; Beke László; A. Gergely András; Gulyás Gyula; Gulyás János; Hollós János; Háy Ágnes; Antal István; Szomjas György; Durst György]

Forgách Péter – Beke László – Durst György (szerk.): *Mozgó Film / 3*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1988. [szerzők: Ember Judit; Báron György; A. Gergely András; Muhi Klára; Büki Mátyás; Sneé Péter; Antal István; J. Hoberman; Józsa Péter; Lugossy László; Tillmann J. A.; Peternák Miklós; Can Togay; Marc Adrian; Heiko Daxl; Jozef Robakowski; Beke László; Ladislav Galeta; Sugár János; Lugosi Lugo László; Maurer Dóra]

Gazdag Gyula: *Képes Könyv 1968–1979*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Gervai András: *A tanúk. Film – történelem*, Saxum Kiadó, Budapest, 2004.

Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül... A hortobágyi munkatáborok (1950–1953) filmszociográfiájának dokumentumai*, Láng Kiadó, Budapest, 1989.

Gulyás János – Pörös Géza – Szalai Györgyi – Zalán Vince (szerk.): *BBS – Közművelődési filmhét 1977. március 21–26. Pécs – Baranya*, Baranya megyei Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya – Pécs m. Város Tanácsa V. B. Művelődésügyi Osztálya – Szakszervezetek Baranya megyei Tanácsa – Baranya megyei Moziüzemi Vállalat – Baranya megyei Népművelési Tanácsadó – Balázs Béla Stúdió – Pécsi Ifjúsági Ház – KISZ Baranya megyei Bizottsága – Országos Közművelődési Tanács – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat Baranya megyei Titkársága, Pécs, 1977.

Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005.

Homoródy József (szerk.): *A magyar film húsz éve 1945–1965*, Magvető Kiadó, Budapest, 1965.

Kisfaludy András (szerk.): *Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje*, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2003.

„Költő” a kamera mögött. Sára Sándorral beszélget Fazekas Valéria, Kairosz Kiadó, Budapest, 2007.

Lencső László (szerk.): *Huszárik Breviárium*, Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1990.

Mátyás Győző (szerk.): *Rontás és reménység*, Balázs Béla Stúdió – Mokép, Budapest, é. n. [1981].

Moldován Domokos: *A halottlátó. Filmforgatókönyvek, dokumentumok*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982.

Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978.

Nemeskürty István: *A filmművészet új útjai*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Nyerges András: *Magyar filmek mozija*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981.

Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1996.

Pintér Judit – Fazekas Eszter: *Szemponatok a Balázs Béla Stúdió történetének megírásához*, Kézirat, Magyar Filmtézet, 1985.

Szirtes András: *1-510706-0308*, Budapest Film, Budapest, é. n. [1990].

Zalán Vince (szerk.): *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*, Osiris Kiadó – Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2003.

Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2005.

Zsugán István: *Subjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Osiris – Századvég, Budapest, 1994.

A

A. Gergely András 272, 273, 301, 350
 Ablonczy László 292
 Aczél György 28, 264
 Ács János 227
 Ács Miklós 57, 161
 Ádám Zoltán 247
 Adorno, Theodor W. 132
 Ajtony Árpád 267, 281, 335
 Alcoforado, Maria 222
 Allen, Woody 263
 Altorjay Gábor 135, 241
 Ansel Éva 22, 23, 336
 Andor Tamás 293, 346
 András Ferenc 323, 325, 341, 342, 347
 András Gábor 148, 247, 248
 Antal István 22, 30, 34, 36, 38, 41, 43, 99, 137, 150, 178, 244, 264, 336, 337, 342, 345, 346, 347, 350
 Antonioni, Michelangelo 8, 75, 76, 115, 251
 Anzieu, Didier 230
 Árkosi Árpád 227
 Artaud, Antonin 136, 220, 221, 230
 Austin, John L. 232

B

B. Nagy László 80, 143, 335, 347, 350
 Babarczy László 183
 Bach, Johann Sebastian 169, 183, 216, 235, 241
 Bachman Gábor 235
 Bacon, Francis 275
 Bácskai Lauró István 82, 97, 109, 134, 210, 212, 340, 341
 Bacsó Péter 71, 145, 297
 Bada Dada Tibor 247
 Bajomi Lázár Péter 150
 Balassa Péter 230, 350
 Balázs Béla 21, 249, 252, 348
 Bálint Endre 136
 Bálint István 222, 223
 Balogh Gábor 54
 Bán Frigyes 68
 Bán Róbert 16, 21, 22, 23, 25, 28, 79, 82, 303, 338
 Banovich Tamás 71, 145
 Baranyai András 187, 199, 343
 Bárdos Deák Ágnes 151
 Báron György 34, 36, 43, 112, 113, 336, 337, 342, 343, 344, 346, 347, 350
 Barthes, Roland 235, 263
 Bartlett, Frederick Charles 284
 Bartos Zoltán 126
 Baudrillard, Jean 235

Bazin, André 133, 173, 250
 Beckett, Samuel 76
 Becskoházi Attila 280
 Beineix, Leon 146
 Beke László 54, 98, 100, 134, 135, 141, 161, 176, 177, 179, 186, 188, 193, 199, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 254, 255, 336, 337, 342, 343, 350

Béki Ernő 279
 Bélai István 180
 Benjamin, Walter 133, 236
 Benkő László 145
 Bereményi Géza 116, 344
 Berényi Péter 244
 Bergala, Alain 191
 Berger, Peter 263
 Bergman, Ingmar 8, 115, 130
 Berkovits György 282, 335, 336
 Bernáth(y) Sándor 246
 Besson, Luc 146
 Bibó István 278
 Birkás Ákos 39, 98, 134, 243, 244
 Bíró Yvette 27, 44, 143, 283, 335, 339
 Bódy Gábor 9, 10, 35, 36, 37, 39, 53, 54, 61, 63, 83, 84, 94, 98, 99, 100, 102, 107, 111, 113, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 125, 126, 134, 135, 141, 143, 144, 146, 148, 158, 159, 164, 176, 184, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 204, 215, 216, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 246, 249, 255, 256, 267, 273, 281, 282, 283, 297, 335, 336, 337, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351

Bollók Csaba 162, 168, 169, 345, 347, 349
 Bonta Zoltán 55, 194, 198, 337, 344
 Bori Bálint 244
 Borowczik, Walerian 179
 Brakhage, Stan 8
 Branigan, Edward 252, 253
 Braque, George 133
 Breznik Péter 221, 222, 223, 224, 225
 Bródy János 145
 Buchloh, Benjamin 132, 133
 Bunne, Egon 199
 Buñuel, Luis 100, 139
 Burgin, Victor 248
 Burke, Kenneth 285
 Burkus Sándor 199
 Büchner, Georg 164, 165
 Bürger, Peter 129, 132, 133, 236, 237

C

Cage, John 247
 Cakó Ferenc 179, 181, 182
 Carax, Jean-Jacques 146
 Certau, Michel de 231
 Charcot, Jean Martin 232
 Chatman, Seymour 253
 Chopin, Frédéric 101
 Clair, René 139, 221
 Clifford, James 308
 Conway, J. H. 195
 Coppola, Francis Ford 194
 Corelli, Archangelo 104, 207
 Cottureau, Alain 282
 Cranach, Lucas 136
 Cziráj Pál 29, 47, 284, 319, 335, 346, 348
 Cs. Nagy Sándor 163, 172, 345
 Csalog Judit 329
 Csalog Zsolt 282
 Csányi Miklós 80, 84, 93, 271, 340
 Császár Gábor 183
 Csehov, Anton Pavlovics 223, 344
 Csillag Ádám 55
 Csoóri Sándor 33, 292

D

Dániel Ferenc 36, 98, 102, 107, 343, 344, 345, 347, 350
 Dárday István 7, 34, 144, 150, 191, 193, 215, 266, 267, 271, 273, 293, 295, 296, 297, 319, 323, 325, 326, 327, 328, 336, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350
 Darvas József 279, 298
 Davis, Douglas 197
 De Sica, Vittorio 76
 Deák Tamás 108
 Debord, Guy 263, 269
 Dénes Gábor 314
 Dér András 54, 172, 343
 Derrida, Jacques 232, 246, 251
 Dixi (Gémes János) 200
 Dobai Péter 38, 39, 73, 121, 141, 215, 222, 240, 267, 269, 281, 335, 337, 342, 345, 347, 350
 Dobos Gábor 220
 Dobozy Imre 229
 Dobray György 84, 97, 109, 213, 270, 323
 Donáth Péter 221, 222
 Dovzsenko, Alekszandr Petrovics 135
 Dózsa Erzsébet 226, 227
 Dr. Horváth Putyi 161, 163
 Drozdik Orsolya 192
 Duchamp, Marcel 131, 132, 247
 Durkheim, Emile 316

Durst György 35, 36, 40, 47, 52, 55, 152, 168, 193, 195, 255, 264, 298, 314, 329, 337, 342, 343, 344, 345, 346, 350
 Dyga Zsombor 173, 345
 Dziga Vertov 82, 100, 132, 245

E

ef Zámbó István 246, 346
 Eggeling, Viking 100
 Eisenstein, Szergej Mihajlovics 31, 107, 132, 135, 136, 137, 180, 257, 338
 Elek Judit 25, 84, 91, 94, 204, 209, 264, 267, 272, 292, 293, 304, 319, 323, 330, 336, 339, 340, 341, 346, 349
 Ember Judit 54, 158, 161, 215, 264, 267, 269, 281, 284, 295, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 316, 317, 319, 336, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351
 Ember Marianne 33, 91, 298, 335, 336, 338, 348
 Engels, Friedrich 280
 Enyedí Ildikó 166, 231, 232, 244, 343
 Eötvös Károly 124
 Eötvös Péter 98, 110, 134, 206, 208, 211, 214, 293
 Erdei Ferenc 278, 279
 Erdély Dániel 244
 Erdély György 244
 Erdély Miklós 56, 63, 98, 100, 115, 121, 124, 125, 131, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 148, 158, 160, 171, 176, 183, 192, 199, 204, 215, 216, 217, 225, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 246, 248, 249, 252, 259, 303, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350
 Erdélyi János 54, 304, 343
 Erdélyi Z. Ágnes 149, 337, 350
 Erdős Péter 152
 Erdőss Pál 323, 337, 342
 Esterházy Péter 185

F

Fábri Zoltán 335
 Fábry Péter 43, 227, 341, 349
 Farkas Gábor 173, 247
 Farkas Tamás 117, 346
 Fassbinder, Rainer Werner 8
 Fazekas Lajos 65, 69, 74, 105, 110, 335
 fe Lugossy László 237, 246, 338, 346

Fejes Endre 28
Fellini, Federico 8, 76, 130
Féner Tamás 88, 293
Ferenczi Gábor 48, 343
Ferge Zsuzsa 287, 310, 326
Ferrerí, Marco 8
Fiala János 124, 125
Fiáth András 163, 172
Fliegauf Benedek 173
Flynt, Henry 247
Fodor Tamás 227
Forgách András 126, 164, 165, 345, 346
Forgács Péter 37, 55, 99, 113, 115, 125, 126, 127, 138, 145, 149, 193, 194, 196, 199, 238, 242, 245, 253, 283, 298, 314, 338, 342, 344, 345, 346, 350
Foucault, Michel 29, 263
Földes László (Hobó) 118
Freud, Siegmund 232, 239
Friedrich, Caspar David 165
Futó Péter 244
Füst Milán 108

G

Gaál István 70, 80, 82, 84, 88, 205, 206, 291, 292, 303, 335, 345, 346, 348
Gábor Áron 198, 343
Gábor Pál 25, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 84, 97, 105, 204, 208, 210, 293, 336, 340, 343, 349, 350
Galántai György 37, 39, 199, 237, 343
Galeta, Ivan Ladislav 161, 350
Garas Dezső 73
Garfinkel, Harold 264
Gáspár László 329, 337
Gaudreault, André 258
Gayer Zoltán 173
Gáyor Tibor 238
Gazdag Gyula 7, 10, 17, 20, 30, 31, 54, 77, 79, 81, 84, 99, 215, 265, 267, 269, 271, 273, 294, 295, 303, 304, 306, 314, 319, 323, 337, 338, 341, 342, 347, 350
Gecser Lujza 98, 113
Geertz, Clifford 45, 280, 281, 285, 290, 306, 308, 309, 315
Gelencsér Gábor 77, 81, 98, 102, 105, 106, 111, 124, 139, 157, 168, 203, 204, 236, 237, 240, 254, 255, 281, 293, 338, 344, 345, 346, 347, 350
Gelléri Andor Endre 110
Gerhardt Pál 16, 17, 19, 20, 21, 99, 342
Gertler Viktor 68

Godard, Jean-Luc 115, 117, 119, 120, 130, 133, 191, 197, 200, 250
Goffman, Erwing 264
Goldmann György 28
Gondos Ernő 278
Gothár Péter 107, 116, 341, 343
Gottesmann Ernő 17
Gödrös Frigyes 47, 53, 113, 169, 346, 350
Grandpierre Attila 151
Greenberg, Clement 243
Grierson, John 267
Grunwalsky Ferenc 61, 116, 141, 178, 265, 267, 270, 281, 299, 335, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 350
Gujdár József 99
Gulyás Gyula 33, 215, 302, 304, 307, 311, 313, 319, 336, 337, 342, 343, 347, 348, 349, 350
Gulyás János 33, 302, 309, 311, 319, 336, 337, 342, 343, 347, 348, 349, 350
Gyarmathy Livia 10, 80
Gyetvai Ágnes 39
Gyöngyössy Imre 25, 77, 84, 90, 340
György Péter 37, 230, 235, 237, 242, 253, 343, 344, 350

H

Hajas Tibor 39, 98, 135, 141, 187, 188, 193, 219, 231, 241, 242, 273, 344, 350
Halász András 192
Halász Károly 193
Halász Péter 220, 221, 222, 223, 225, 227
Hammer Ferenc 263, 280, 308
Hámori András 44, 347
Haraszti Miklós 282, 310
Hartai László 54, 338, 343
Hartog, François 284
Havasréti József 29, 61, 153, 154, 157, 219, 225, 247, 255, 346
Havel, Vaclav 271
Háy Ágnes 54, 56, 98, 179, 181, 182, 183, 191, 200, 215, 216, 254, 350
Haydn, Joseph 216, 241
Hegedűs 2 László 179, 184, 185
Hegyi Lóránd 39, 148, 244, 246, 342, 350
Hein, Hilde 130, 131
Herzenik Miklós 16, 21
Herskó János 24, 27, 63, 68, 339
Herzongrath, Wult 192
Hirsch Tibor 38, 43, 61, 113, 141, 158, 159, 337, 343, 345

Hobsbawn, Eric 288
Horányi Özséb 136, 177, 240, 305
Horatius Flaccus, Quintus 275
Hornyik Sándor 135, 235, 239, 240, 241, 246
Horváth Iván 311
Horváth Kata 287
Huszár Tibor 31, 33, 35, 336
Huszárik Zoltán 25, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 107, 108, 109, 111, 134, 176, 180, 204, 212, 335, 336, 339, 340, 342, 343, 348
Hutton, Peter 99, 113, 161, 199

I

Illyés Gyula 32
Irigaray, Luce 232
Iványi Marcell 99, 173, 345

J

Jameson, Fredric 246
Jancsó Miklós 16, 20, 21, 22, 24, 28, 63, 71, 76, 82, 85, 342
Janisch Attila 107, 160
Jankovics Miklós 135, 241
Jászai Oszkár 278
Jelenczki István 113, 347
Jeles András 9, 10, 30, 36, 56, 99, 116, 121, 151, 158, 192, 219, 228, 229, 327, 337, 342, 343, 347, 350
Jovánovics György 245
Józsa Péter 29, 32, 33, 35, 243, 253, 287, 294, 336, 350
József Attila 40, 76, 108, 158, 255
Juhász Ferenc 129
Juhász Imre 173
Juhász Pál 310, 311

K

Kabay Barna 77
Kafka, Franz 141, 160, 170, 224, 225, 244
Kalmár Melinda 18, 280
Kamondy Ágnes 151, 152
Kardos Csaba 267, 281, 335
Kardos Ferenc 8, 25, 40, 65, 68, 75, 336, 339, 340, 342, 345, 349, 350
Károlyi Mihály 118
Károlyi Zsigmond 238
Keaton, Buster 66
Kékesi Zoltán 242
Kelemen János 240
Keleti Márton 15, 19
Kemény György 238
Kemény István 268, 287, 288, 289, 294, 298, 310
Kenedi János 39
Kenyeres Bálint 173, 346

Kézdi-Kovács Zsolt 8, 22, 25, 41, 69, 97, 105, 107, 205, 207, 211, 264, 337, 339, 340, 342, 343, 345, 349, 350

Kier, Udo 188
Kisfaludy András 186, 187, 350
Kiss Árpád 279
Kiss Gyula 84, 89, 97, 213
Kiss László 188
Kistamás László 151
Kittler, Friedrich 204, 247, 250
Klaniczay Gábor 246, 343
Klaniczay Júlia 39, 237
Klöpfler Tibor 162, 167, 168, 338
Kluge, Alexander 10
Kocsis Ágnes 163, 173, 345
Kocsis Mihály 292, 293, 323, 330
Kodolányi Sebestyén 22, 34, 150, 168, 178, 203, 236, 264, 345, 346, 347, 350
Kohut, Heinz 290
Kokó (Kukta Erzsébet) 151
Kollár Marianne 221, 222
Komoróczy Tamás 247, 248
Kondor Béla 244
Kondor István 17
Konrád György 289, 310, 311
Koós Anna 220, 221, 222, 223
Kopper Judit 192
Kornai Péter 169
Korniss Dezső 135, 180
Kósa Ferenc 27, 30, 76, 104, 158, 264, 335, 339, 341, 342, 345, 347

Koselleck, Reinhart 277, 287
Kosuth, Joseph 131, 140, 247
Kosztolányi Dezső 108
Kolnyek István 99
Kovács András 63, 81, 145, 272, 284, 285, 336, 337, 340, 343, 347
Kovács András Bálint 7, 36, 37, 42, 61, 82, 86, 100, 102, 111, 125, 138, 139, 144, 149, 154, 158, 160, 168, 169, 235, 246, 252, 253, 261, 269, 283, 342, 343, 344, 345, 350

Kovács Károly 198
Kovács Nándor 84, 93, 141
Kovásznai György 180
Kozák Gyula 284, 336
Kőbányai János 282
Kőhalmi Ferenc 54
Kőhalmi Péter 241
Kövesdy Gábor 263, 264, 338, 345, 346
Krasznahorkai Balázs 163, 172
Krúdy Gyula 124, 138
Kuczi Tibor 29, 280
Kun Béla 118

L

Lacan, Jacques 230
Lackó Miklós 278, 286, 342
Lajta Gábor 102, 342
Lakatos Iván 90, 211, 292
Lakner László 238
Langlois, Charles Victor 283
Lányi András 7, 61, 63, 158, 347, 348
László-Bencsik Sándor 33
Latinovits Zoltán 111, 112
Leenhardt, Jacques 33
Lefebvre, Henri 263
Legénydy Péter 187
Lekov, P. 245
Lengyel József 118
Lenica, Jan 179
Lenz, Jakob Michel Reinhold 57, 98, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
Lepénies, Wolf 277
Lestár János 22
Lévi-Strauss, Claude 147
LeWitt, Sol 247
Ligeti György 101
Linda, Boguslaw 152
Lippard, Lucy 247
Liszt Ferenc 101, 215
Litván Gábor 245
Luckmann, Thomas 263
Lugossy László 76, 342, 349, 350
Lukács György 31, 35, 118
Lukin Gábor 188
Lyotard, Jean-François 131, 246

M

Maár Gyula 61, 63, 65, 94, 158, 204, 205, 339, 340, 348
Macskássy Kati 179, 180, 340
Magyar Dezső 39, 61, 63, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 158, 267, 281, 335, 337, 345, 347
Magyar József 16, 22
Magyar Péter 188
Makk Károly 98, 111
Mándy Iván 94, 110, 339, 340
Mann, Paul de 235
Mann, Thomas 122, 169, 260
Mannheim Károly 285
Marcuse, Herbert 263
Máriássy Félix 17, 22, 24, 88
Markos Miklós 16, 21, 22, 24, 338
Márkus István 310, 311
Marx, Karl 280
Mátis Lilla 37, 54
Matkócsik András 41, 342, 343
Maurer Dóra 98, 135, 161, 191, 192, 193, 197, 204, 237, 238, 243, 244, 251, 254, 259, 260, 337, 342, 346, 350

McLuhan, Marshall 196, 250, 263
Mead, G. H. 264
Medve Alfonz 311
Méhes Lóránt 198
Méhes Marietta 149, 151, 154
Melis László 185
Mérei Ferenc 279, 338, 344, 350
Mészáros Gyula 21, 24
Mészáros Márta 22, 71, 116
Mészáros Péter 161
Mészöly Miklós 98, 107, 109, 134
Metz, Christian 33, 253, 255
Mihályfy László 84, 94, 265, 267, 281, 297, 319, 323, 325, 335, 341
Mihályfy Sándor 297, 312, 319, 323, 324, 325
Mihók Barna 172
Mispál Attila 162, 168, 169, 170
Moholy-Nagy László 83, 249
Molnár Gergely 193, 219, 225, 231
Molnár Péter 173
Monory Mész András 47, 113, 161, 346, 350
Morin, Edgar 301, 308
Morris, William 187
Muhi Klára 47, 99, 104, 113, 116, 117, 119, 120, 144, 168, 336, 338, 345, 346, 350
Mulvey, Laura 253, 254, 256
Munkácsi Miklós 73
Müller Péter Iván 36, 39, 57, 143, 149
Müllner András 129, 132, 133, 225, 232, 236, 240, 241, 243, 346

N

Nagy Feró 247
Nagy Lajos 33
Nagy László 108
Nagyvári László 198
Najmányi László 34, 41, 178, 193, 215, 219, 223, 224, 225, 231, 233, 350
Némedi Dénes 277, 278
Nemes Gyula 101, 102, 103, 112, 163, 172, 346
Nemes Jeles László 173
Nemeskürty István 17, 24, 27, 136, 338, 339, 342, 350
Németh Andor 279
Noiriél, Gérard 275, 276
Novák Márk 65, 76, 82, 97, 98, 99, 101, 104, 106, 109, 176, 212, 254, 303, 335, 339, 340, 346
Novotny Tihamér 246
Nyerges András 29, 35, 265, 271, 272, 336, 348, 350

O

Oláh Gábor 64, 75, 84, 93, 97, 110
Örkény István 180

P

Paál István 226, 227
Pál Lénárd 36
Palásthy György 16
Pasolini, Pier Paolo 130, 141
Pataki Ferenc 278, 279
Patocka, Jan 275
Pauer Gyula 138, 235
Pauer Henrik 172
Perneczky Géza 88, 89, 107, 143, 335
Pessoa, Fernando 108
Péterffy András 192, 330, 342
Peternák Miklós 82, 98, 100, 101, 107, 112, 113, 121, 122, 124, 126, 131, 133, 134, 135, 138, 141, 159, 161, 191, 192, 195, 216, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 254, 255, 256, 281, 282, 338, 343, 344, 345, 350, 351
Pető György 127
Petarca, Francesca 105
Pfeiffer, Ludwig 250
Picabia, Francis 139
Picasso, Pablo 133
Pilinszky János 106, 108
Piltz, Michael 161
Pintér György 267, 281, 335
Polanski, Roman 70, 76
Pólik József 172, 345
Potocka, Malgorzata 199

R

Radnóti Miklós 108
Ragályi Elemér 269, 271, 339, 340, 344, 346, 350
Rajk László 223, 233, 279
Ravasz András 247
Ray, Man 132
Reisenbüchler Sándor 178, 179, 180, 339
Rémiás Gyula 22
Rényi Tamás 16, 21, 22, 24
Révai József 279
Révész László László 237
Réz András 54
Ricoeur, Paul 116, 280
Rigó Mária 141
Robakowski, Józef 199, 200, 350
Rossetti, Dante Gabriel 187
Rózsa János 8, 25, 67, 74, 75, 270, 323, 324
Ruby, Ray 282
Rultmann, Walter 82, 100, 132, 134

S

Sándor Pál 72, 76, 84, 292, 293, 340, 341, 342, 350
Sára Sándor 22, 79, 80, 84, 88, 89, 97, 106, 204, 209, 213, 272, 291, 292, 293, 303, 317, 319, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 344, 346, 348, 349, 350
Sas Tamás 245
Satie, Erik 187, 221
Scheunemann, Dietrich 132, 133
Schiffer Pál 97, 110, 158, 215, 268, 272, 294, 299, 319, 336, 340, 341, 342, 345, 346, 347
Schiller, Friedrich 108
Schubert Gusztáv 100, 113, 117, 342, 343, 344, 345
Schumann, Franz 101
Schütz, Alfred 263
Sebő Ferenc 227
Seignobos, Charles 283
Shakespeare, William 89, 105, 214, 273
Sik Igor 291
Singer, Milton 25, 232, 263
Sipos András 84, 292
Sipos István 267, 281
Sneé Péter 37, 47, 145, 164, 338, 344, 350
Snow, Michael 8
Sólyom András 192, 348
Somlyó György 102, 108, 336
Sopsits Árpád 99, 161
Sóth Sándor 160, 162, 165, 166, 168
Starewicz, Ladislav 182
Sugár János 88, 191, 192, 197, 237, 245, 246, 343, 344, 350
Surányi András 41, 107, 328, 342, 343, 348
Svankmajer, Jan 182, 183
Swierkiewicz Róbert 200
Szabó István 8, 25, 44, 65, 67, 97, 99, 100, 104, 105, 109, 116, 178, 204, 205, 207, 208, 303, 338, 339, 341, 342, 346, 347, 349, 350
Szabó Zoltán 32
Szabolcsi Miklós 129, 336
Szalai Györgyi 7, 267, 273, 296, 297, 319, 325, 328, 341, 342, 343, 348, 350
Szalkai Sándor 268, 319, 340
Szamuely Tiborné Szilágyi Jolán 118
Szarka Péter 247
Száva Gyula 182, 192, 244
Szederkényi Júlia 162, 168, 169, 344, 345
Szekfű András 43, 240, 349
Szelényi Iván 289, 310

Szemes Mihály 21, 24
Szemző Tibor 126, 245, 345
Szentjóby Tamás 38, 98, 135, 141, 142, 144, 205, 215, 228, 231, 235, 237, 241, 243, 345
Szerb Antal 108
Szikora János 56
Szili István 247
Szirtes András 37, 39, 51, 56, 97, 98, 99, 101, 111, 112, 143, 148, 150, 153, 154, 158, 162, 164, 168, 192, 227, 228, 238, 314, 337, 338, 342, 343, 344, 345, 347, 350, 351
Szirtes János 37, 199, 200, 247, 346
Szobolits Béla 308
Szornjas György 30, 44, 144, 192, 226, 265, 268, 270, 295, 319, 335, 340, 341, 342, 343, 345, 347, 350
Szorgent Sándor 54, 330
Szőke András 161
Szőke Annamária 131, 239, 241
Szöllősy András 206, 210, 214, 293
Szuhay Péter 291, 292

T

Tábor Ádám 36, 38, 343
Tar Sándor 282

Tarr Béla 143, 149, 158, 235, 264, 281, 299, 314, 337, 341, 345, 346, 347, 348, 349
Tényi István 344, 348
Tírnár Péter 97, 98, 99, 110, 111, 112, 115, 123, 125, 134, 254, 343
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 136, 137, 341
Tolvaly Ernő 192
Tóth Árpád 108
Tóth Dezső 145
Tóth Endre 238
Tóth Gábor 186
Tóth János 16, 21, 56, 67, 74, 75, 82, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 110, 111, 134, 176, 180, 204, 205, 208, 214, 254, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 349
Townsend, Peter 288
Török György 17
Truffaut, François 21, 22, 76
Turner, Victor W. 308
Türk Péter 186
Tyler, Parker 139, 140

U

Uglár Csaba 236, 248
Uraszov, V. 118

V

Vajda Lajos 135, 246
Valcke, Jennifer 132, 133
Vámosi János 152
Várkonyi Zoltán 17
Vasák Benedek Balázs 117, 126, 127, 172, 345, 346
Vásárhelyi Miklós 299
Vécsei Márton 163, 173
Végh Antal 298
Végh György 102
Végh László 180
Végvári Lajos 136
Veres Péter 33, 279
Vető János 187, 188
Veyne, Paul 276
Vico, Giambattista 256, 257
Vidovszky László 134, 182, 206, 215, 216
Víg Mihály 151, 247
Vitézy László 7, 296, 297, 314, 319, 323, 325, 328, 342, 348, 349
Vukán György 293

W

Wahorn András 39, 143, 152, 158, 199, 237, 246, 343, 346
Wajda, Andzrej 76
Waszlawik Gazember László 247
Weibel, Peter 192, 194

Weiner, Lawrence 199, 200
Wenders, Wim 8
Weöres Sándor 111
White, Hayden 276
Wiedermann Károly 16, 21, 23, 24
Wilt Pál 7, 297, 319, 325
Wolfe, Tom 129
Wollen, Peter 133, 134, 136, 243

X

Xantus János 10, 39, 41, 57, 143, 146, 149, 246, 342, 343

Y

Youngblood, Gene 191, 195, 196

Z

Žižek, Slavoj 230
Zahariev, Eduárd 25
Zola, Émile 35
Zolnay Pál 16, 21, 22, 24, 28, 338, 340
Zsigmond Dezső 54, 304, 314, 343
Zsilka János 137, 240, 242, 255
Zsugán István 37, 61, 98, 121, 271, 292, 326, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 351

69 161

A

Agitátorok 61, 63, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 158, 337, 345, 347
Alagút 148
Algyő 270, 295
Álmodozások kora 66, 105, 143, 338, 339, 349
Álom a házról 65
Álommásolatok 137, 138, 144, 171, 238, 239, 240, 241, 253
Altamira 170
Amerigo Tot 98
Amerikai anzix 43, 61, 62, 111, 115, 122, 123, 124, 125, 137, 144, 158, 205, 215, 216, 217, 273, 336, 337, 341, 342, 343, 344, 347, 348
Angst 162, 170
Agyalföld – Kertváros 316
Annie Hall 263
Antiszemponit 253
Anyaság 141, 270, 299, 340
A piacere 98, 109
Apa 66, 105, 116
Áprilisi riadó 24
Aranykor 69, 70, 74, 75, 97, 99, 105, 107, 113, 210, 211, 345
Archaius torzó 38, 134, 141, 142, 269, 337, 350
Aréna 98, 101, 110, 214, 215, 340
Árnyékszáad 172, 338
Asszociációtánc 99, 110, 112
Az ebéd (In memoriam Batu kán) 135
Az édes élet 76
Az élet dolgai 184, 185
Az óriás 21, 22
Az örömhöz 107
Az örvény (Privát Magyarország) 127, 346
Azért a víz az úr! 312
Azonosíthatatlan repülő objektum átváltozása szubjektummá 168

B

Balladák filmje 311
Ballaszt 292, 293, 323, 330
Bartos család (Privát Magyarorszag) 126
Bástyasétány 74 77
Bebukottak 49, 55, 161, 344
Before Dawn 173
Bélyegfilm 199
Berlin, egy nagyváros szimfóniája 82, 113
Berlini évek 113

Beszélgetések (Vénusz születése) 196
Bizalom 67, 105
Bogáncs 24
Bohóc a falon 72
Boldogság 84, 93, 271, 340
Bolond április 19
A bolond gránátalmafa 161
Botrány az operában 220
Botütés saját kérésre 270, 323, 324, 330
Broken off. Beached 199
Budapest, amiért szeretem 105
Budapesti mesék 65, 66, 105, 347
Büntetőexpedíció 61, 115, 116, 117, 120, 121, 251, 256, 260, 347

C

Capriccio 97, 100, 101, 102, 108, 109, 213, 340
Carla Barotti 173
Céllövölde 161, 338, 344
Cigányok 43, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 97, 209, 210, 211, 212, 291, 292, 303, 335, 339, 348
Családi tűzfészek 158, 299, 341, 347, 348, 349
A császár üzenete 223, 224, 225
Csendélet 42, 43, 82, 83, 97, 106, 212, 254, 304, 339, 346
Cséplő Gyuri 158, 294, 299, 336, 349, 350
Csoda Milánóban 76
Csontváry 98, 109

D

Da Capo 169
Dani 24
Dédelgetett kedvenceink 297
Diákparlament, Miskolc 317
Diorissimo 57, 147, 149
Domaházi hegyek között 311
Don Giovanni von Leporello 220, 221
Dózsa népe 323, 325, 330
Drámai események 228, 229, 230
Dunaszaurusz 55
Dusi és Jenő (Privát Magyarorszag) 126, 127

E

Egészséges erotika 99, 112
Égi bárány 76
Egy egyedi eset természetrajza 296
Egy gyávaság története 8, 71, 211
Egy külön úr naplója 181, 182, 216

Egy portré századunkból 179, 180, 339
Egy tekercs valóság 163, 171, 173, 345
Éhes ingovány 56, 57, 161
Eldorádó 116
Elégia 7, 83, 97, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 212, 213, 215, 260, 335, 336, 339
Élet-formák 222
Eljegyzés 22, 28, 338, 340
Előszó a Hangoskönyvhöz 316
Emlékek egy városról 99, 112, 113, 161

Emlékezés – Civilmekbet 251
Emlékezés az emberre 113
Én is jártam Isonzónál 311, 348
Érettségi nélkül 328
Eset 182
Észak, Észak 162, 169, 170, 171, 345, 347, 349
Eszkimó asszony fázik 39, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 154, 342
Európa Kemping 161
Ex-kódex 36, 39, 44, 57, 143, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 246, 343
Experanima 173, 179, 186, 187
Extázis 7-től 10-ig 145
Ez zárkózott ügy 54, 304, 343
Ezek a fiatalok 71, 145
Ezüstkor 162, 169

F

Fagyöngyök 158, 317, 336, 341
Falak 63
Faluszéli házak 294, 336
Fejlövés 71, 145
A fekete kutya 127
Fekete vonat 267, 268, 294, 340
Feldobott kő 143
Fellebbezés 323, 325
Felvonásköz 139, 221
Fényes szelek 63, 71
Festenek a gyerekek 18, 22, 25, 28
Filmnyelvi sorozat 61, 98, 134, 161, 176, 179, 184, 215, 238, 239, 240, 243
Filmregény 31
Flirt (Hipnózis) 231
Fogadalomtétel 328, 330
Forradalom után 164, 344
Fotex faust 197
Föld 135
Freskó 99, 102, 112

G

Groteszk 106, 107
Gyakorlatok 226, 227, 348
Gyerekbetegségek 8, 143
Gyurma 182, 183

H

Hagyd beszélni a Kutruczot! 54, 161, 316, 344, 348
Hajnal 55, 56, 98, 101, 112, 342, 347
Hajnal után sötétség 22, 24, 28, 79, 82, 303
A halál kilovagolt Perzsiából 161, 163, 172
Halhatatlan tettesek 197, 245
Halhatatlanság 16, 22, 23, 28, 82
Hamburg 182, 183
Hanussen 66
A harmadik 141, 215, 253, 260, 345
Három történet a romantikáról 72
A határozat 9, 15, 269, 273, 295, 296, 303, 304, 306, 307, 308, 316, 341
Házasságból elégséges 24
Hermann Nitsch Budapesten 161
A híd 84, 292, 293
Hit-vita 317
Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ? 121, 122, 124, 148, 169
Holtág 84, 86, 89, 90, 97, 109, 110, 213
Hosszú futásodra mindig számíthatunk 7, 31, 54, 79, 84, 267, 273, 294, 307
Hülye Járások Minisztériuma 269
Hyppolit, a lakáj 124

I

Időmérés 254, 259, 260
Igaz-e? 67, 74, 75
Igézet 82, 83, 97, 98, 101, 109, 134, 210, 212, 340, 341
Így fog leperegni 327
In memoriam H. P. 54, 343

J

Játék 65, 67, 74, 75, 105, 107, 208, 339
Jégkrémbalett 38, 39, 57, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 246
Júlia és a szellemek 76
Jutalomutazás 34, 44, 273, 293, 296, 328

K
Kamera a pácban 245
Kár a benzinért 68
Kárhozat 149
Kavaró-Erdőháton 316
Kedd 65, 75, 76, 97, 98, 104, 106
Kegyelet 105
Kentaur 10, 38, 52, 131, 135, 141, 142, 144, 205, 228, 236, 241, 242, 344, 345
Képek és emberek 84, 93, 141
Képek kettős keretben 330
A Kertész utcaiak 297, 312, 319, 323, 324, 325
Kés a vízben 70
Kései rekviem 97, 109, 110
Keserű igazság 19
Két fél kép 197
Kiáltás és kiáltás 107
Kifulladásig 8, 120, 211
Kilenc perc 23
A kis Valentinó 154
Kísérleti iskola 312, 319, 325, 328, 330, 331
Kitörés 71, 297
Koncert 65, 66, 67, 76, 97, 104
Köd 172
Kölyök 24
Körkérdés 198
Kreativitás, vizualitás 192, 244
Krétarajzok 84, 292
A krokodil 267, 268, 269
Kutya éji dala 38, 121, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 158, 160
Küldetés 272
Küldöttválasztás 271, 323, 324
Különös melódia 76

L
A lakatlan ember 162, 163, 164, 167, 168, 170, 338
Lakásszínház 219, 220, 221, 222, 223
Lamm 172, 345
A látogatás 81, 84, 293
Legenda a vonaton 24
Lélegzetvisszafojtva 160
Leleplezés 296, 348, 349
Lendület 173
Lenz 57, 98, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
Levél a kongresszushoz 270, 323, 330
Levelek Júliához 65, 75

M
Macskajáték 98
Madarak 98, 101, 112, 113, 292
Májusi dal 20, 22, 338
Málenkij robot 311
Meddig él az ember? 79, 84, 85, 90, 91, 92, 209, 211, 267, 292, 293, 323, 330, 339, 340
Megáll az idő 116, 119
Meghallgatás 327
Menedékjog 284, 285, 344, 350
Mephisto 66
Mese a tizenkét találatról 68
A mi földünk 22
Mi jut eszedbe az énekesnőről? 147, 149
Mi lenne Budapesten, ha... 180, 340
Miénk a világ! 17, 30, 68, 99, 338, 339, 342
Mindenki ártatlan? 24
Mit csinálnak a cigánygyerekek? 294, 336
Mit látnak az iskolások? 193, 319, 328, 330
Monológ 180
A mosoly birodalma 228, 229
Mozaikok szénből 81, 90, 211, 292, 293
Mozgástanulmányok. 1880-1980 (Homage to Eadweard Muybridge) 255
Mozgókép-analízis 98, 111, 123
Mozikép 98, 111, 134

N
N. N., a halál anyja 63
A nagy fehérvári árvíz 185
Nagyítás 115, 251
A napfény íze 65
Napló 56, 113, 164, 337
Nárcisz és Psyché 121, 122, 341
Nászutak 267, 268, 295, 340, 341
Ne sápadjl! 306, 311, 312
Négy bagatell 98, 113, 121, 122, 123, 134, 148, 192, 215, 238, 260, 261, 343
Négyszáz csapás 21
Nehéz emberek 81, 145
Nem ez, nem az 187
Neoszarvasbika 247
Nevelésügyi sorozat (I–V.) 270, 271, 297, 312, 314, 319, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 336
Nézetek I. 135

Nizzáról jut eszembe 113
Noah Delta II. 161
Nosexnous 198
Női kezekben 57, 145, 147, 149
Nyár a hegyen 71
Nyáron egyszerű 71
Nyugodtan meghalni 327

O
Otthon 54
Önarckép Jane Morris-szal 187
Öndívatbemutató 10, 135, 141, 142, 231, 241, 242, 273
Öngyilkosság 76, 335, 339, 347
Örök mozi 98, 106, 110, 111, 342
Ősz 97, 105, 205, 207, 210
Őszi almanach 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 154
Őzveggy menyasszonyok 68

P
Paramicha 162, 165, 170, 171, 338, 345
Partita 129, 135, 136, 137, 161, 216, 217, 236, 237, 240, 241, 348
Pékek 84, 85, 97, 109, 213
A per 317
Persona 115, 170
Piramidas 161
Pócspetri 53, 54, 284, 305, 316, 317, 342, 343, 348, 350
Poézis 98, 102, 110
Ponyvapotting 173
Prés 61, 63, 65, 158, 205, 340
Privát Magyarország 99, 115, 126, 127, 196, 283, 338, 344, 345
Privát történelem 111, 122, 124, 125, 126, 260, 283, 336
Prometheus 97, 109, 110, 208
A pronuma bolyok története 37, 39, 143, 145, 150, 151, 152, 153, 158, 162
Psyché (Nárcisz és Psyché) 39
Pszichokozmoszok 148, 194, 195

R
Ragyogás 98, 101, 106, 111
Rap levelek 168
Raszter 98, 111
Redl ezredes 66
Rejtett paraméterek 239, 242, 253, 345
Relatív lengések 197, 243
Rongyos hercegnő 295, 296, 328

S
Sade márkí élete 168, 338, 345
Sátántangó 149
Segesvár 43, 61, 63, 158, 336, 347, 348
Senki földje 116
Sípoló macskakő 273
A snagóvi gyerekek 317
Sodrásban 70, 143, 205, 206
A sor 64, 75, 97, 109, 110
Spinoza rückwertz 199
Star Trek 269
Statikus Mozi 186
Strand 82, 83, 84, 85, 89, 93, 97, 109, 209
Study I–II. 98, 101, 111, 134
Summa 112, 254
A szárnyas ügynök 160, 162, 163, 165, 166, 167
Szárszó '88 55
Szarvassá vált fiúk 77
A szék 181, 341
Szél 173
Szembesítés 116
Szemüvegesek 70
Szép lányok, ne sírjatok 71
Szépleányok 54, 343
Szerelem 98
Szerelmes biciklisták 71
Szerelmesfilm 66, 104, 105, 208
Szeressétek Odor Emiliát! 72
Szeretnék csákót csinálni 69, 71
Szerződés mindhalálig 313
Szilveszter 271
Szindbád 98, 106, 108, 109, 143, 340, 342
Színe és fonákja 67, 73, 84, 94, 271, 339
Színház 183
Színpad I–II. 316
A szobáról – in memoriam Hajas Tibor 187, 188
Szombattól hétfőig 24
Szonett 65, 69, 74, 105
Szónokképző tanfolyam 269
Szorongó varázs 22
Szortírozott levelek 173, 345

T
Tagfelvétel 323
Találkozás 94, 209, 304, 339
Tánc 162
Tantörténet 305, 306, 316, 341
Tavaszi kivégzés 57, 140, 141, 165, 172, 233, 239, 240

Te 8, 43, 66, 67, 97, 104, 105, 205, 208, 339
A temetetlen halott 116
Teória és praxis 248
Térfestés 243, 251
Térmetzés 227, 341, 347, 349
Testamentum 97
Tisztelet az öregasszonyoknak 98
Tízezer nap 27, 76, 143, 158, 264
Tól-ig 185
Törvénysértés nélkül 302, 311, 312, 343, 348, 350
Tradicionális kábitószertünk 261
Tükrö-tükröződés 56, 98, 113
Tükröződés 243
Türelem 173

Tűz van, babám! 269
Tűzoltó utca 25. 65, 66, 105

U
Ujjlak 1989–1991 248
Úton 54, 330, 331
Utrius 116
Üldözés 182
Üzemi baleset 282, 283

V
Vadászat kis rókára 258
Vakond 166
Valami mást... 323
A válogatás 267, 273, 295, 296, 323, 330

Valóság – síppal, dobbal vagy tűzön, vízen át 298, 309
Vannak változások 303, 306, 309, 310, 312, 336, 349, 350
Várakozás 183
Variációk egy témára 26, 43, 65, 66, 97, 101, 104, 205, 207, 303
Város alatt 68
Városterkép 105
Vázlatok 184
Vérvonal 173
Verzió 124, 125, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 148, 233, 239, 252, 253, 260, 303, 344, 346
Veszett idők 172, 346
Visus 98, 111, 123, 134

Visszaélés 236, 248
Vízkereszt 84, 85, 89, 205, 213, 214
Vonatút 161, 231, 244, 245, PB 246

W
Waiting Time 200
Winnetou 162, 169, 170
Woyzeck 164, 227, 228, 345

Z
Zárás 173
Zenon 245
Zöldár 70
Zuzu Mandala 198



X.110102

8,6

01, 5-6

BBS 50

A BALÁZS-BÉLA STÚDIÓ 50. ÉVE

791

B42

BBS